الخطاب السردي
في روايات عبدالله الجفري

علي زعلـــــــة

187

من إصـــــــــدارات

الــــنـــادي الأدبــــي الــثــقــافي بــجــدة

المــمـــلـــكـــة الـــعـــربـــيـــة الـــســـعـــوديـــة

ح النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤٣٦هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

زعلة، علي

الخطاب السردي في روايات عبدالله جفري./ علي زعلة. - جدة، ١٤٣٦هـ

٣١٦ ص ؛ ٢٤ سم.

ردمك: ٣-٧-٩٠٥٩٠-٦٠٣-٩٧٨

١ - القصة العربية - نقد - السعودية ٢ - جفري، عبدالله، أ. العنوان

ديوي ٨١٣,٩٥٣١٠٠٩ ١٤٣٦/٤٤٦

رقم الإيداع: ١٤٣٦/٤٤٦

ردمك: ٣-٧-٩٠٥٩٠-٦٠٣-٩٧٨

الطبعة الأولى

1436هـ - 2015م

إلى أبي

أحمد

إلى أمي

عقيلة

بأقدس ما يمكن من جلال الصمت

المحتويات

تقديم

هذا الجيل الواعد

أ. د. محمد إبراهيم القاضي

مافتئ المشهد الروائيّ السعوديّ يتطوّر في العقود الأخيرة ويغتني بإبداعات جديدة. غير أنّ سرعةَ ذلك التطوّر وتعاقبَ التجارب التي قَطَعَتْ في فترة وجيزة ما احتاجتِ المسيرةُ الروائية العالمية والعربية في قطعه إلى قرون، جعلا متابعة ذلك المنجز مهمّةً عسيرة تمازجت فيها الدراسات العلمية الرصينة والتهويمات العامة حتى اختلطت على القرّاء المسالكُ الموفية على تلك النصوص والمساعِدَةُ على الوقوف على خصوصيّاتها.

ولمّا كانت الحدودُ الفاصلة بين التحليل والنقد - على النحو الذي أبان عنه «رومان ياكبسون» و«تزفيتان تودوروف» - غير ماثلة في أذهان الكثيرين ممّن تصدَّوْا لمتابعة الإبداع الأدبيّ عامّة والروائيّ منه على وجه الخصوص، فإنّ دور الدراسات الجامعيّة تصاعد في الآونة الأخيرة منشئا في أغلب الأحيان طبقة من الدارسين أطلق عليهم د. عبدالله الرشيد اسم «نقّاد الصدفة»، وهم مجموعة من الباحثين الجامعيّين المبتدئين الذين اتجهوا في دراساتهم إلى التعامل مع الإبداع، وتصوّروا أنّ تلك الدراسات تخوّل لهم أن يدخلوا النقد من بابه الوسيع.

وهذا النقد الأكاديميّ الذي سطع نجمُه في ديار الغرب وفي عدد من البلاد العربيّة، بديلا عن النقد التقليديّ، أناخ بكلكله على النشاط النقديّ وتمدّد بظلاله

عليه حتى ضيّق عليه الأنفاس. وكان من أمر هذا الواقع الجديد نسبيّا أنّ أنشأ وضعا غير متوازن اختلطت فيه الأوراق: فجنح النقاد إلى الصمت وتراجعت سلطتهم، وانبرى الأكاديميّون يتصدّرون المنابر ويصادرون صوت كلّ من سوّلت له نفسه أن يشكّك في قيمتهم أو ينازعهم مسلّماتهم.

ولعلّنا نستحضر اليوم طرفا من هذه المواجهة غير المتكافئة حين نطلّ على عمل الباحث علي زعلة الموسوم بـ «الخطاب السرديّ في روايات عبدالله الجفري». فقد تصدّى فيه لإنتاج الجفري الروائي ساعياً إلى مساءلته، لا من جهة مضامينه وطبيعة القضايا التي يطرحها فيه، بل من جهة الآليّات السرديّة التي اعتمدها في إنشائه والطرائق التي لجأ إليها في تشكيل ملامحه.

وخلافا لما دأب عليه عدد من الباحثين فقد تميّز علي زعلة بوقوفه على الحياد في تحليل مدوّنة الجفري الروائيّة، فلم يحكم لها ولا عليها، وتجنّب الآراء المعيارية، ولم يركن إلى التمجيد كما يصنع غيره في الأغلب الأعمّ، ولا إلى الغمز واللمز كما يحلو لبعض المبتدئين أن يفعلوا إثباتا لقدراتهم وتعزيزا لحضورهم.

نحن إذن من هذا العمل أمام ظاهرة لافتة: ففي غمرة كتابات «نقّاد الصدفة» يقدّم لنا علي زعلة بوثوقية وتواضع جمّين قراءة في أعمال عبدالله الجفري، الروائيّة متسائلا عن القوانين السارية في نسغ تلك النصوص ممّا جعلها عاكسة لتصوّر جمالي مخصوص قد لا يكون الجفري هو الذي ابتدعه ولكنّه التزم به واتّخذه مسلكا نوّعَ عليه كتاباتِه الروائيّة.

وكان ممّا ترتّب على هذا الهدف أنّ تعامل علي زعلة مع روايات الجفري السبع («جزء من حلم» 1984، «تلك الليلة» 1984، «زمن يليق بنا» 1989، «الحلم المطعون» 1996، «أيّام معها» 2001، «العاشقان» 2005، «العشب فوق الصاعقة» 2005) كما لو كانت نصّا واحدا كُتب في فترات متفاوتة، رغم أنّ كتابتها استغرقت عشرين

سنة كاملة. وجليّ أنّ هذا كان منه اختيارا منهجيّا لأنّه أراد أن يقف من خلاله على ثوابت الفنّ الروائيّ عند الجفري، أي على السمات القارّة في إبداعه، تلك السمات التي تؤسّس فذاذته ولونه المخصوص وتسم ملامح البنية الأوليّة للدلالة فيه بعبارة السيميائيّين.

ولقد حالف علي زعلة التوفيقُ في أغلب أطوار محاولته. ولكنّ الرهان الأهمّ الذي كسبه هو أنّه لم يقع في فخّ الأحكام المعياريّة، بل تمكّن من تجنّب الفخاخ المنصوبة هنا وهناك والتي ربّما أغرت الباحث الطريّ العود بأن يقع فيها مستطيبا المقام الذي يتيح له أن يغدو دونما جهد سلطة نقديّة توزّع الألقاب على المبدعين وتصنّفهم في سلّم النجاح أو الفشل.

ولست أبالغ إن قلت إنّ هذا العمل، بما ينمّ عنه من وعي بحدود المنهج العلميّ وتمييز له من القراءة النقديّة، يُعَدُّ تكريسا للموضوعيّة التي ينبغي أن تتّصف بها الدراسة العلمية. ولا شكّ في أنّ تَمَثُّلَ علي زعلة الدقيق للمنجز النظريّ الغربيّ واطلاعه الواسع على الدراسات التطبيقيّة العربيّة قد ساعداه على بلوغ هذه الدرجة من التحليل الرصين العميق.

إنّ هذا البحث المطوّل الأوّل بما يتوفّر عليه من طلاوة العبارة والاستنتاج الفطن يبشّر بباحث اكتسب من تجربته الإبداعيّة الكثيرَ من الخِبرة، ممّا يسّر له إنشاء حوار خلّاق مع تجربة عبد الله الجفري، فجاء البحث شاهدا على أنّ الحوار بين أجيال المبدعين المختلفة يمكن أن يغتني بمناهج التحليل الحديثة، ممّا يعقد صلة متينة بين المسارين الإبداعيّ والفكريّ، ويفتح باب الأمل على مصراعيه في كفاءة الأجيال الشابّة وقدرتها على استلام المشعل ومواصلة السير بثبات في درب تطوير المعرفة وتعزيز البناء الثقافي.

الرياض في 21 جمادى الأولى 1435هـ

22 مارس 2014

مقدمة

الحمد للّه رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد.

فإن الخطاب مصطلح لسانيّ حديث أخذت ملامحه تتحدد مع إسهامات الشكلانيين واللسانيين، الذين سعوا إلى إيجاد علم جديد للأدب يتخذ من الأدبية موضوعا له، أي ما يجعل من عملٍ ما عملاً أدبيا، فظهرت البويطيقا الجديدة التي تُرجمت في العربية بالشعرية والإنشائية، وأصبح الخطاب وخصائصه ومكوناته ضمن موضوعات هذه الأدبية.

وقد استُعمل مصطلح الخطاب في ميدان الدراسات السردية الحديثة، فتولّد مصطلح (الخطاب السردي) الذي يُعنى بتحليل الأساليب والطرائق التي تُقدّم بها الحكاية. يقول الدكتور سعيد يقطين: «وليس الخطاب غير الطريقة التي تُقدّم بها المادة الحكائية في الرواية. قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها»[1] ويقول الدكتور محمد الخبو: «فالخطاب عموما كلام يقوله قائل يتوجه به إلى مخاطب. وإذا نزّلناه في سياق قصصي قلنا إنه كلام يحمل مضمونا حكائيا يحكيه راوٍ يسوقه إلى مرويّ له»[2].

يسعى هذا البحث إلى تحليل الخطاب السردي في روايات الأديب الراحل الأستاذ عبداللّه الجفري – رحمه اللّه تعالى – وعناصره الممثلة في الزمن والصيغ

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 4، 2005، ص 7.

(2) محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صامد للنشر والتوزيع، تونس، 2003، ص 11.

السردية والتبئير، من خلال مدونة تشمل الروايات التي أنجزها خلال مسيرته الأدبية، وهي: جزء من حلم[1]، تلك الليلة[2]، زمن يليق بنا[3]، الحلم المطعون[4]، أيام معها[5]، العاشقان[6]، العشب فوق الصاعقة[7].

ويرجع اختيار الخطاب السردي في روايات الجفري موضوعا للبحث لأسباب عدة؛ من أهمها تميّز التجربة الروائية للأستاذ عبدالله الجفري ضمن سياق الخطاب الروائي في السعودية، فللجفري صوته الخاص، وخطابه الذي يميزه من غيره في بناء عالمه الروائي، وفي توظيف التقنيات والأشكال السردية، كما في نزعته الواضحة للخروج من دائرة التقليد في كتابة الرواية، وبخاصة في المرحلة المبكرة من مسيرة الرواية السعودية التي بدأ خلالها نشر أعماله الروائية، بالإضافة إلى أنه واحد من أكثر الروائيين السعوديين نتاجا، ومع ذلك لم تظهر دراسة تتخصص في دراسة رواياته فيما أعلم، كما أن ندرة الدراسات العلمية حول بنية الخطاب السردي في الرواية السعودية كانت من أهم البواعث على دراسة هذا الموضوع، إذ اتجهت معظم الدراسات السابقة لدراسة المضامين والموضوعات التي عالجتها الأعمال الروائية، أو دراسة عناصرها - مجتمعة أو منفردة - دراسة فنية وليس بوصفها عناصر خطابية ومقولات سردية. ومن أبرز تلك الدراسات دراسة الدكتور حسن بن حجاب الحازمي (البناء الفني في الرواية السعودية)[8] التي توفرت على

(1) عبدالله الجفري: جزء من حلم، تهامة للنشر والتوزيع، ط 1، جدة، 1984.
(2) عبدالله الجفري: تلك الليلة، تهامة للنشر والتوزيع، ط 1، جدة، 1984.
(3) عبدالله الجفري: زمن يليق بنا، دار الصافي للثقافة والنشر، ط 1، الرياض، 1989.
(4) عبدالله الجفري: الحلم المطعون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، القاهرة، 1996.
(5) عبدالله الجفري: أيام معها، دار الساقي للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، 2001.
(6) عبدالله الجفري: العاشقان، دار الساقي للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، 2005.
(7) عبدالله الجفري: العشب فوق الصاعقة، هلا للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2005.
(8) حسن حجاب الحازمي: البناء الفني في الرواية السعودية، د ن، ط 1، 2006.

دراسة عناصر الرواية كالأحداث والحبكة واللغة والزمن والمكان وغيرها، ودراسة الدكتورة نورة المري (البنية السردية في الرواية السعودية)(1) التي درست السرد من خلال بنية الزمن وبنية الراوي، كما درست أدبية النص السردي من خلال بنية التناص، وتبدو هذه الدراسة أقرب الدراسات إلى موضوع بحثي إلا أنها اعتمدت المنهج الفني، ولم تدرس عناصر مهمة من عناصر الخطاب السردي كصيغ السرد وأقوال الشخصيات والتبئير على سبيل المثال، بالإضافة إلى أن مدونة بحثها تتسع لتطال المنجز الروائي السعودي بعامة، بينما يتخصص بحثي هذا في دراسة الخطاب الروائي لدى الأستاذ عبدالله الجفري تحديدا.

وقد اعتمدت في بحثي المنهج الشعري (الإنشائي) كما هو لدى جيرار جينيت، ويعمل على تحليل الخطاب السردي ومستوياته وبناه ودراسة نظامه وعناصره وارتباطها ببعضها، وصولا إلى استجلاء سماته وخصائصه، ولم أعمد إلى تطويع النصوص أو اعتسافها حين لا تتوافق مع نظريات المنهج وإجراءاته، وإنما أفدت من المقولات التداولية والتلفظية التي تغني المنهج وتضيف إليه، وبخاصة أن نصوص المدونة حفلت بكمّ كبير من أقوال الشخصيات.

جاء البحث في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، وخصصت التمهيد للتعريف بالكاتب عبدالله الجفري ونتاجه الأدبي، ثم درست في الفصل الأول بنية الزمن وقسمته إلى ثلاثة مباحث، جاء المبحث الأول لدراسة الترتيب الزمني ووجوه المفارقات الزمنية من استرجاع واستباق، والمبحث الثاني لدراسة سرعة السرد والحركات السردية وهي الحذف والوقف والمجمل والمشهد، والمبحث الثالث لدراسة علاقة التواتر في صورها الأربع: السرد المفرد والمفرد المتعدد والمكرر والمؤلف.

(1) نورة محمد المري: البنية السردية في الرواية السعودية دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، بيروت، 2012.

وجاء الفصل الثاني مخصصا لدراسة صيغ الخطاب السردي، وقسمته إلى ثلاثة مباحث أيضا، درست في المبحث الأول أنماط الصيغ السردية وفيه خطاب الشخصية المسرود والمباشر وغير المباشر وما يتفرع عنها من صيغ الخطاب. وفي المبحث الثاني درست الوصف ونظامه وأنماطه ووظائفه، ودرست في الثالث أشكال الحوار ووظائفه.

وخصصت الفصل الثالث من البحث لدراسة التبئير وأنواعه الثلاثة؛ الداخلي والخارجي والصفري وأفردت لكل نوع مبحثا، وقد حلّلت في كل تلك المباحث والفصول نماذج من روايات الجفري، مفيدا من جيرار جينيت وممن خالفه أو تعقبه ممن جايله أو جاء بعده، وكذا من الدراسات العربية الرائدة في هذا الميدان. ولم أعمد إلى الإطالة في الجانب النظري المتعلق بمسائل البحث، ذلك أنه قد أشبع بحثا في عديد الكتب والدراسات الأجنبية والعربية. وأما الخاتمة فأوردت فيها موجزا للبحث وأبرز نتائجه التي توصل إليها.

وقد قمت باختيار النماذج الممثلة لمفردات البحث مراعيا - قدر الوسع - شمولها لروايات المدونة، معتمدا على كتاب الأعمال الكاملة[1] للأستاذ الجفري في اختيار النماذج وعزوها، وكذلك على رواية (العشب فوق الصاعقة) التي لم تكن ضمن الأعمال الكاملة. ودرست تلك النماذج وأنظمتها وبناها وتراكيبها اللغوية وانتظامها مع غيرها من العناصر داخل بنية الخطاب. وإن تكررت بعض النماذج القليلة في أكثر من مبحث فذلك عائد إلى ارتباط مسائل بأخرى؛ كارتباط الوصف المبأر بالتبئير، ووصف الراوي بالتبئير الصفري، أو تداخل بعض القضايا كما حصل في مبحثي الصيغ السردية والحوار، كما أن إكراهات تحليل النماذج وارتباط عناصر الخطاب ببعضها قد يضطرني أحيانا لذكر مسألة تندرج ضمن

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، عبدالمقصود خوجه، ط 1، جدة، 2005.

مبحث ما في مبحث آخر، وما أشبه ذلك مما لا منأى عنه في مثل هذه الدراسة التطبيقية.

ولم يكن أمر هذا البحث خاليا من الصعوبات التي واجهتني، وكان أبرزها غياب الدراسات السابقة التي عنيت بدراسة الخطاب السردي في الرواية السعودية، وكذلك اختلافات الدارسين العرب حول بعض المصطلحات وترجماتها وإجراءاتها، كما أن معظم المراجع العربية لم تدرس بعض عناصر الخطاب السردي ومكوناته، كالتواتر والصيغ السردية والوصف والتبئير، ولكن الله يسر كل تلك الصعوبات حتى خرج البحث في صورته الحالية، راجيا أن يقدم إضافة علمية توازي الجهد المبذول فيه، وأن يلاقي قبولا في أوساط المهتمين بالدراسات السردية.

وختاما أتوجه بالشكر إلى جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ممثلة في كلية اللغة العربية وقسم الأدب على حسن تعاونهم في إخراج هذه الرسالة، وأتوجه بشكر فائق وتحيات طيبات لأستاذي القدير سعادة الدكتور عبدالملك بن عبدالعزيز آل الشيخ الذي أشرف على هذا العمل، وكان أنموذجا راقيا للأستاذ في علمه وتعامله، كما أشكر سعادة الدكتور عبدالحميد هيمة الذي وقف معي أثناء إعداد فكرة هذا البحث وخطته، وأتوجه بشكر خاص ومضاعف للعالم الجليل سعادة أستاذي الأستاذ الدكتور محمد إبراهيم القاضي الذي أفدت منه علما وخلقا قل أن يوجدا في غيره، وأقدم الشكر عاطرا للجنة مناقشة هذا البحث المكونة من الأساتذة الفضلاء الدكتور محمد القاضي والدكتور عبدالله الحيدري. كما أزجي شكرا وارفا وحبا جارفا لصديقي الناقد الدكتور حسن بن حجاب الحازمي، الذي أتاح لي الإفادة من مكتبته العامرة ولم يبخل علي بمشورته وتوجيهه، ولأسرة الأستاذ عبدالله الجفري، وافر الشكر والتقدير على تعاونهم معي، وعلى رأسهم نجل الراحل الأستاذ وجدي الجفري، الذي أمدني بمؤلفات والده وكان نعم الوارث لخلق أبيه وأدبه.

وقائمة الشكر تطول، فأنا ممتن لكل من وقف معي فترة إعداد الرسالة، وأخص والديّ حفظهما الله، وزوجتي وأسرتي الصغيرة الذين احتملوا معي وعثاء البحث، وأرجو أن أكون قد حققت بعض ما يأملون مني. كما لا أنسى الدعاء بالخير لكل العلماء والباحثين الأفاضل الذين أفدت من بحوثهم ودراساتهم. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

تمهيد

تعريف بالجفري ورواياته

مقدمة

حياتـه:

هو عبدالله بن عبدالرحمن بن عبدالله الجفري، كاتب صحافي وأديب سعودي شهير، ولد في محلّة قاعة الشفا بحي الشامية في مكة المكرمة، عام 1358هـ/ 1939م.

نشأ عبدالله الجفري يتيم الأم؛ ذلك أنها رحلت عن الدنيا قبل أن يتمّ عامه الأول[1]، وتولت عماته تربيته بإشراف أبيه، يقول الجفري «وهكذا استقبلتني الحياة في عامي الأول يتيم الأم، يتيم حنانها ودفئها وحمايتها... وتولي عماتي واحدة وراء أخرى تربيتي بإشراف والدي الذي بقي عازبا عدة سنوات كبرتُ فيها قليلا دون أن أتخطى طفولتي بعد»[2].

كان السيد عبدالرحمن الجفري موظفا محدود الدخل يعمل أمينا لصندوق شركة كبرى للسيارات، وكان يمتلك بيتا في محلة قاعة الشفا المؤدية إلى بوابة الحرم، يعيش فيه مع أسرته المكونة من أخواته الأربع وابنه الوحيد عبد الله، وحين بلغ هذا الابن سن العاشرة اقترن والده بامرأة من آل الحبشي من المدينة المنورة، أنجبت له خمسة أبناء، هم: علوي وأمين ومحمد وعادل وعدنان، وثلاث بنات، هن: سميرة ومصباح وهدى[3].

(1) عبدالله الجفري: مشواري على البلاط، عبدالمقصود خوجه، ط 1، جدة، 1430، ص 32.

(2) السابق: ص 33.

(3) انظر: السابق: ص 40.

نشأ عبدالله الجفري بجوار المسجد الحرام، وظلت هذه النشأة المكية مصدر اعتزاز لديه، كما كانت للجفري نشأة ثقافية مميزة انتظم في تفاصيلها برغبة ذاتية ودافع داخلي قوي، حيث انضم باكرا إلى فريق تمثيل وتقديم إذاعي يشارك في برنامج الأطفال الذي يشرف عليه الشاعر الأستاذ طاهر زمخشري[1]، يقول الجفري عن تلك المرحلة «وقد صقلتنا هذه المرحلة بالتعلم من أساتذة ومربين تولوا توجيهنا إلى عشق القراءة والكتاب وهواية التمثيل»[2].

في مرحلة الدراسة المتوسطة والثانوية كوّن الجفري وثلة من أصدقائه وزملائه مجلسا ثقافيا، انضم إليه بعض العلماء والأدباء ممن هم أكبر منهم سنا، فتكوّن من ذلك أول صالون أدبي يقيمه طلاب في مكة المكرمة، مقرّ هذا المجلس في منزل والد الأستاذ محمد إسماعيل جوهرجي[3] في طلعة جبل هندي، ومن رواد ذلك المجلس: الشاعر الأستاذ محمد صالح باخطمة[4] والدكتور محمد عبده يماني[5]

(1) شاعر سعودي معروف، قدم برامج إذاعية كثيرة، من أبرزها برنامج الأطفال (بابا طاهر)، من أعماله الشعرية : مجموعة النيل، مجموعة الخضراء، وكتب نثرية أخرى، توفي رحمه الله عام 1407هـ. انظر: معجم الأدباء والكتاب الموسوعة الثقافية الشاملة للمملكة العربية السعودية، الدائرة للإعلام المحدودة، ط 1، الرياض، 1410، ص ص 140-141.

(2) عبدالله الجفري: مشواري على البلاط، ص 43.

(3) شاعر وكاتب سعودي، ولد في مكة المكرمة عام 1356هـ، عمل في التدريس، له سبعة دواوين شعرية، ومؤلفات في النحو والعروض، نشرت أعماله الكاملة عن اثنينية عبدالمقصود خوجه. انظر: محمد إسماعيل جوهرجي: الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة للأستاذ محمد إسماعيل جوهرجي، عبدالمقصود خوجه، ط 1، جدة، 1426هـ، ج 1، ص 5.

(4) شاعر وكاتب سعودي، ولد عام 1358هـ، التحق بوزارة الخارجية وتدرج في مناصبها حتى صار سفيرا، طبعت أعماله الكاملة عن اثنينية عبدالمقصود خوجه، عام 1426هـ. انظر: محمد صالح باخطمة: الأعمال الشعرية الكاملة للأديب الأستاذ محمد صالح باخطمة، عبد المقصود خوجه، ط 1، جدة، 1426هـ، ج 1، ص 5.

(5) كاتب وروائي سعودي، ولد عام 1359هـ، حصل على الدكتوراه من الولايات المتحدة الأمريكية، عمل مديرا لجامعة الملك عبدالعزيز بجدة، ثم وزيرا للإعلام عام 1395هـ لمدة أربع سنوات، له عدد من الروايات، منها: فتاة من حائل، وعدد من الكتب، منها: علموا أولادكم محبة رسول الله، توفي رحمه الله عام 1431هـ. انظر: خالد أحمد اليوسف، خزيمة شرف العطاس: دليل الكتاب والكاتبات، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، ط 3، الرياض، 1415هـ. ص 272. وانظر: معجم الأدباء والكتاب، ص 363.

وزير الإعلام الأسبق، والأستاذ عثمان مليباري[1] والشيخ أبو تراب الظاهري[2] والأستاذ عبدالله عمر خياط[3] وغيرهم من الشباب الذين صار لهم فيما بعد شأن كبير في مجال الثقافة والإدارة في المملكة[4].

كان معظم رواد ذاك المجلس طلابا بالمدرسة الرحمانية في مكة المكرمة، التي يديرها الأستاذ محمد عبدالصمد فدا[5]، الذي أثر في طلاب تلك الفترة تأثيرا تربويا وثقافيا كبيرا جعل الجفري رحمه الله يؤلف كتابا كاملا حول شخصيته، بعنوان (محمد عبدالصمد فدا سابق عصره)[6] وظل ذلك المجلس عامرا بالمناقشات حول شؤون الدراسة وبعض القضايا الأدبية، وقد استهوت القراءة

(1) ولد في مكة المكرمة عام 1358هـ، كاتب وقاص سعودي، عمل في التدريس، وأشرف على تعليم الكبار بمكة المكرمة، نشر عددا من القصص والمقالات في صحف متعددة، كالبلاد والأضواء والرائد، كما عمل سكرتيرا لتحرير مجلة قريش المحتجبة. انظر: خالد اليوسف وخزيمة العطاس: دليل الكتاب والكاتبات، ص 254.

(2) عبدالجميل بن عبدالحق الهاشمي، اشتهر بأبي تراب الظاهري، درس في الحرمين الشريفين، حصل على الدكتوراه في الشريعة الإسلامية من جامعة الأزهر، درّس في الحرم المكي الشريف، ثم عمل مراقبا للمطبوعات في وزارة الإعلام، له مؤلفات لغوية ودينية، منها: أوهام الكتّاب، شواهد القرآن. توفي رحمه الله عام 1423هـ. انظر : خالد اليوسف وخزيمة العطاس: دليل الكتاب والكاتبات، ص 266.

(3) كاتب وصحافي سعودي، ولد في مكة المكرمة، عام 1355هـ، عمل في صحيفة البلاد، ثم في صحيفة عكاظ، وصار رئيسا لتحريرها، متفرغ حاليا للكتابة الصحافية، له مؤلفات منها: أنا المدمن أنا، المتنبي وخلفاؤه. انظر: أحمد سعيد بن سلم: موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط 2، المدينة المنورة، 1420هـ، ج 1، ص 411. وانظر: خالد اليوسف وخزيمة العطاس: دليل الكتاب والكاتبات، ص 106.

(4) انظر: عبد الله الجفري: مشواري على البلاط، ص ص 43-44.

(5) شاعر وتربوي سعودي، ولد في مكة المكرمة عام 1343هـ، ابتعث إلى مصر، والتحق بكلية الشريعة بجامعة الأزهر وتخصص في القضاء، أدار عدة مدارس حكومية، ثم عيّن مستشارا بوزارة المعارف، ثم مديرا للهيئة التأسيسية لجامعة الملك عبدالعزيز، توفي رحمه الله في واشنطن، عام 1385هـ. انظر : معجم الأدباء والكتاب، ص 271.

(6) عبدالله الجفري: محمد عبدالصمد فدا سابق عصره، عبد المقصود خوجه، ط 1، جدة، 1428هـ.

وحب المعرفة رواده؛ فكانوا يتسابقون نحو مكتبة الثقافة الكائنة عند مدخل باب السلام إلى الحرم المكي ينهلون مما فيها من كتب وصحف ومجلات مصرية.

بدأ الجفري أولى خطواته في العمل الصحافي أثناء دراسته في المدرسة الرحمانية، حيث أصدر مع مجموعة من زملائه الطلاب مجلة (صوت الرحمانية) الحائطية بإشراف بعض معلمي المدرسة. واستمر الجفري يدرس في الرحمانية، ولكنه لم يحصل على شهادتها الثانوية؛ لأنه تزوج في عمر التاسعة عشرة من السيدة آمنة الحبشي، الأخت الصغرى لزوجة أبيه، وبزواجه بدأت رحلة تكوين الأسرة، ومسؤوليات تأمين لقمة العيش، فما كان منه إلا أن قطع دراسته الثانوية، وراح يبحث عن وظيفة تكفل مصدر دخل له ولأسرته الصغيرة. وكانت أول وظيفة حكومية عمل بها الجفري في إدارة الجوازات والجنسية، بعد ذلك قررت الجهات المسؤولة ضم إدارة الجوازات والجنسية إلى إدارة الأمن العام، ونُقل الجفري إلى العمل في العلاقات العامة، التي استحدثت في ذلك الحين للرد على ما يُنشر في الصحف من ملحوظات وانتقادات حول الإدارة[1].

مسيرته الصحافية:

سبقت الإشارة إلى أن عبدالله الجفري بدأ خطواته الصحافية في المدرسة الرحمانية من خلال إصدار صحيفة حائطية، انتقل بعدها مع بعض زملاء الدراسة إلى النشر في صفحة (دنيا الطلبة) الأسبوعية، ضمن صفحات جريدة البلاد السعودية الصادرة من مكة المكرمة آنذاك، كان عمر الجفري حينها لا يتجاوز الخامسة عشرة، وكانت الصفحة تصدر مرة في الأسبوع ثم صارت تصدر مرتين كل أسبوع، ونشرت هذه الصفحة كتابات لعدد من الكتاب الشباب في فترة

(1) انظر: عبدالله الجفري: مشواري على البلاط، ص ص 57-58.

السبعينات الهجرية، من أمثال أحمد الضبيب[1] وعزت خطاب[2] وعبدالله مناع[3] وهاشم عبده هاشم[4].

وفي عام 1376هـ أصدر محمد سعيد باعشن[5] وعبدالفتاح أبومدين[6] جريدة الأضواء، وهي أول جريدة أسبوعية أهلية تصدر في جدة في العهد السعودي، وتولى

(1) ولد في مكة المكرمة عام 1355هـ، حصل على الدكتوراه من بريطانيا، عيّن مديرا لجامعة الملك سعود عام 1410هـ، أول أمين عام لجائزة الملك فيصل العالمية، له مؤلفات منها: آثار الشيخ محمد عبدالوهاب، مرافئ التراث، كما ترجم بعض المؤلفات الأجنبية، وحقق عددا من كتب التراث. انظر: أحمد سعيد بن سلم: موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام، ج 3، ص ص 7-9.

(2) ولد في المدينة المنورة عام 1354هـ، ناقد ومترجم، حصل على الدكتوراه من الولايات المتحدة الأمريكية، عمل عميدا لكلية الآداب بجامعة الملك سعود بالرياض، له مؤلفات منها: ملامح وصور شعرية. انظر: خالد اليوسف وخزيمة العطاس: دليل الكتاب والكاتبات، ص 99.

(3) ولد في جدة عام 1358هـ، طبيب أسنان وكاتب قصة معروف، رأس تحرير مجلة اقرأ، ثم اختير مديرا عاما لمطابع مؤسسة البلاد للصحافة والنشر، من مؤلفاته القصصية: لمسات، أنين الحيارى. انظر: معجم الأدباء والكتاب، ص 338.

(4) ولد في جازان عام 1366هـ، حصل على الدكتوراه في علم المكتبات من جامعة القاهرة، عمل أستاذا بقسم المكتبات والمعلومات بكلية الآداب بجامعة الملك عبدالعزيز، تدرج في الصحافة، عمل مديرا لتحرير صحيفة المدينة، ثم البلاد، ثم رأس تحرير عكاظ أكثر من عشرين عاما، تفرغ بعد ذلك لأعماله الخاصة والكتابة الصحافية، ثم عاد مؤخرا لرئاسة تحرير صحيفة عكاظ. من مؤلفاته: الحب احتراقا، الحزن لا يغسل الهموم. انظر: معجم الأدباء والكتاب، ص ص 355-356.

(5) ولد في جدة عام 1353هـ، كاتب سعودي، عمل في وزارة الداخلية بالرياض، أنشأ وزميله عبدالفتاح أبومدين جريدة الأضواء، عام 1376هـ و هي أول جريدة تصدر في جدة، ولكنها توقفت بعد سنة ونصف. له عدد من الكتب المدرسية، ومؤلفات منها: العواد وهؤلاء، توفي عام 1415هـ. انظر: محمد عبدالرزاق القشعمي: تراجم رؤساء تحرير الصحف في المملكة العربية السعودية، مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، ط1، الرياض، 1428هـ، ص 287.

(6) ولد في ليبيا عام 1342هـ، كاتب وناقد سعودي معروف، عمل في جريدة عكاظ مديرا للعدد الأسبوعي، عيّن مديرا عاما لمؤسسة البلاد الصحفية، اشترك مع محمد باعشن في إصدار جريدة الأضواء، ثم أصدر جريدة الرائد الأسبوعية التي توقفت، عمل فترة طويلة رئيسا للنادي الأدبي الثقافي بجدة، من أعماله: حكاية الفتى مفتاح، في معترك الحياة. انظر: خالد اليوسف وخزيمة العطاس: دليل الكتاب والكاتبات، ص 240.

الكاتب الشاب عبدالله الجفري آنذاك الإشراف على صفحة (حصاد الطلبة) التي تعنى بنشر نتاج الطلاب الشباب[1].

لم يستمر الجفري طويلا في إدارة الأمن العام؛ لأنه لم يحتمل المناخ العسكري، فانتقل بوساطة الأستاذ محمد حسين زيدان[2] إلى المديرية العامة للإذاعة والصحافة والنشر في جدة، التي كان يديرها معالي الأستاذ عبدالله بلخير[3] توجه الجفري حينها للعمل في إدارة الصحافة تحت رئاسة الأستاذ غالب حمزة أبو الفرج[4] الذي كلّف الجفري بإصدار نشرة ثقافية تهتم بالتعريف بالحركة الثقافية داخل المملكة، وتوزع هذه النشرة إلى السفارات السعودية في دول العالم وإلى الصحف والمجلات العربية. وبعد فترة من الزمن سعى الجفري للانتقال إلى إدارة المطبوعات، ليعمل على مراقبة الكتب والصحف العربية الوافدة إلى المملكة، وقد أفاد كثيرا من قراءتها ومتابعتها.

---

(1) انظر: محمد عبدالرزاق القشعمي، صحيفة عكاظ، عدد (2679) بتاريخ 2008/10/17م.

(2) ولد في المدينة المنورة عام 1327هـ،شاعر وكاتب سعودي، درس في المسجد النبوي الشريف والمدارس النظامية، عمل في وزارة المالية، ثم مديرا عاما لشؤون الرياضة، ثم مفتشا عاما للحج، وفي الصحافة عمل مديرا لتحرير البلاد، ثم رئيسا لتحريرها، ثم رأس تحرير الندوة، ومجلة الدارة التي تصدر عن دارة الملك عبد العزيز بالرياض. من مؤلفاته: خواطر مجنحة، عبد العزيز والكيان الكبير، العرب بين الإرهاص والمعجزة. توفي رحمه الله عام 1412هـ. انظر: معجم الأدباء والكتاب، ص ص 145-146.

(3) ولد في حضرموت عام 1333هـ، شاعر وكاتب سعودي، من خريجي مدرسة الفلاح، أكمل دراسته بالجامعة الأمريكية ببيروت، تدرج في مناصب متعددة؛ حيث عمل رئيسا لديوان إمارة الرياض، ثم معاونا لرئيس ديوان سمو ولي العهد وسكرتيرا خاصا له، ثم مديرا عاما للمديرية العامة للإذاعة والصحافة والنشر، من مؤلفاته: وحي الصحراء (بالاشتراك مع محمد سعيد عبد المقصود خوجه). توفي رحمه الله عام 1423هـ. انظر: خالد اليوسف وخزيمة العطاس: دليل الكتاب والكاتبات، ص 53.

(4) ولد في المدينة المنورة عام 1349هـ، قاص وروائي سعودي، تلقى تعليمه الأولي في مصر، وحصل على ليسانس الحقوق، رأس صحيفة أم القرى بالنيابة، عمل مديرا للصحافة والنشر بالمديرية العامة للإذاعة والصحافة والنشر، كما رأس تحرير صحيفة الندوة وصحيفة المدينة، له مؤلفات قصصية؛ منها: ذكريات لا تنسى، سنوات الضياع، وله روايات، منها: واحترقت بيروت، لا شمس فوق المدينة. توفي رحمه الله عام 1427هـ. انظر : خالد اليوسف وخزيمة العطاس: دليل الكتاب والكاتبات، ص 214.

قبل أن ينتقل الجفري إلى جدة، كان قد بدأ العمل مراسلا لصحيفة البلاد من مكة بصحبة الأستاذ عبدالله عمر خياط، وكانا يعدّان رسالة صحافية إخبارية يومية بعنوان (رسالة العاصمة) واتسع نشاطهما الصحافي حينها، مما دفع إدارة صحيفة البلاد إلى إنشاء مكتب لها في مكة المكرمة، وظلت حماسة الجفري للعمل الصحافي متقدة أثناء عمله في مراقبة المطبوعات في جدة، ولذلك استجاب إلى طلبات الإعارة من عمله إلى صحف البلاد والمدينة وعكاظ، وعن عمله في صحيفتي البلاد وعكاظ يقول الجفري: «كانت البلاد قد احتضنتني منذ قدمت (البلاد السعودية) صفحة دنيا الطلبة، واحتضنتُها بين أضلعي وفي هاجسي منذ صرت أحد أفراد أسرتها الكبيرة وجنديا بالقلم على صفحاتها، ثم كانت عكاظ التي صقلتني وصهرتني، وبلورت في داخلي الكاتب الأديب القاص، العاشق لفنون الإبداع»[1].

عمل الجفري سكرتيرا لتحرير صحيفة البلاد، وكان يكتب فيها عمودا يوميا تحت عنوان (ظلال)، ثم أصدرت الصحيفة بعد ذلك ملحقا أسبوعيا يعنى بالأدب والثقافة والفنون أشرف عليه الجفري، إلى أن كثر اختلاف الآراء بينه وبين رئيس تحرير البلاد الأستاذ عبد المجيد شبكشي[2] الذي أصدر قرارا بإنهاء إشراف الجفري على الملحق وفصله من العمل في الصحيفة[3].

انضم عبدالله الجفري بعد ذلك إلى صحيفة عكاظ مديرا للتحرير وكاتبا يوميا، وبعد فترة عرضت عليه إدارة مؤسسة عكاظ تولي مسؤولية إدارة تحرير الصحيفة، وذلك قبل انتشار مسمى (رئيس التحرير المكلف) ليكون الجفري مشرفا أعلى على التحرير، وهكذا انخرط الجفري في عمله مديرا للتحرير ومسؤولا

(1) انظر: عبدالله الجفري: مشواري على البلاط، ص ص 69-70.

(2) ولد في جدة عام 1339هـ، كاتب وصحافي سعودي، درس في مدرسة الفلاح، عمل مديرا لشرطة جدة، ثم مديرا للجوازات والجنسية، شغل منصب رئيس تحرير صحيفة البلاد، ثم نائبا للمدير العام لمؤسسة البلاد والصحافة والنشر. وهو عضو مؤسس بجامعة الملك عبدالعزيز بجدة، ومؤسسة الملك فيصل الخيرية. انظر : معجم الأدباء والكتاب، ص ص 176-177.

(3) انظر : عبدالله الجفري: مشواري على البلاط، ص ص 96-99.

قائما بعمل رئيس التحرير، وفي تلك الفترة من عمله قام الجفري بإجراء حوار صحافي مهم جدا مع الرئيس المصري الراحل أنور السادات، كان هذا الحوار أول حديث صحافي يدلي به الرئيس السادات بعد حرب أكتوبر، وأثار الحوار اهتمام وسائل الإعلام العربية والعالمية التي نقلت أجزاء منه عن صحيفة عكاظ، مما حقق للصحيفة انتشارا خارج نطاقها الإقليمي والمحلي. وإلى جانب تلك النجاحات الكبيرة التي حققتها الصحيفة كانت الخلافات تزداد حدة بين المحررين ورئيس التحرير الذي هو مدير عام المؤسسة، وأدت إلى فصل عدد من المحررين الشباب من بينهم عبدالله الجفري الذي فوجئ بقرار فصله خبرا منشورا في عكاظ ذات صباح دون إنذار سابق، وهو الخبر الذي أثار موجة من التساؤلات بين الصحافيين في أنحاء المملكة، ومنهم خالد المالك[1] رئيس تحرير صحيفة الجزيرة بالرياض، الذي أصرّ على استكتاب الجفري، في الجزيرة، وهكذا ظهر عموده (ظلال) في عدد اليوم التالي في صحيفة الجزيرة[2].

عاصر عبدالله الجفري الصحافة في عهد الملكيات الأهلية، كما عاصر تحولها إلى مؤسسات صحافية، ومن المؤسسات الصحافية التي انضم إلى طاقم تحريرها مؤسسة المدينة المنورة، التي تُصدر صحيفة بالاسم ذاته، عندما كان يرأس تحريرها السيد هشام علي حافظ[3] حيث وجه إليه دعوة للإشراف على

(1) ولد في الرس عام 1363هـ، كاتب صحافي سعودي، تولى رئاسة تحرير صحيفة الجزيرة، وله عدد من المقالات والمشاركات الصحافية، وله مؤلفات، منها: رؤيتي الصحافية. انظر: معجم الأدباء والكتاب، ص309.

(2) انظر: فاروق بنجر: عبدالله الجفري مبدع الكلمة وصوت الوجدان، مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي، ط1، 1430هـ، مقالة الأستاذ أسامة السباعي (عبدالله الجفري والصحافة الأدبية.. ذكريات وريادة)، ص ص 239-241.

(3) ولد في المدينة المنورة عام 1350هـ، تخرج في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة القاهرة، عمل في الصحافة فترة طويلة، وهو أحد ناشري مطبوعات الشركة السعودية للأبحاث والتسويق الدولية. له مؤلفات، منها: كلمات لها إيقاع. توفي في بيروت عام 1427هـ. انظر: محمد القشعمي: تراجم رؤساء تحرير الصحف في المملكة العربية السعودية، ص 139.

صفحة الأدب، وكان إشرافه ذاك هو العمل الأول له في صحيفة المدينة وهو عمل لم يستمر طويلا؛ لأنه خرج من الجريدة لأسباب غير واضحة[1]، ولكنه عاد إليها مرة ثانية في رئاسة الصحافي أحمد محمود[2] الذي اقترح على الجفري فكرة إصدار ملحق أدبي أسبوعي من خلال الصحيفة اليومية بإشراف الجفري، ونفذت الفكرة وصدر العدد الأول من الملحق الذي سمّي (الأربعاء) عام 1403هـ، وحفل الملحق بعديد الكتابات والإبداعات التي أسهم بها مثقفو السعودية وأدباؤها، ودأب الجفري على تطوير هذا الملحق، إلى أن وقع خلاف إداري بين الجفري ورئيس التحرير، عدّه رئيس التحرير تمردا من الجفري عليه وكسرا لأوامره، فبعث خطابا إلى الجفري يطلب منه تسليم مسؤولية الإشراف على (الأربعاء) إلى زميل آخر واعتباره مفصولا. وكان هذا الخروج هو الثاني للجفري من صحيفة المدينة.

بعد هذه التجارب الصحافية المتنوعة التي خاضها الجفري في الصحافة المحلية، انتقل إلى مشوار صحافي آخر، مع الناشرَين هشام حافظ ومحمد حافظ مرة أخرى بتعيينه مديرا لتحرير مكتب جدة وكاتبا يوميا في الصحيفة الدولية التي أصدراها باسم (الشرق الأوسط)، تصدر من لندن، ويرأس تحريرها الصحافي اللبناني جهاد الخازن، وفيها أسندت للجفري أيضا مهمة الإشراف على صفحة الأدب والثقافة في الصحيفة وفي مجلة (المجلة) التابعة لها، إلى أن صدر قرار من الناشرين يقضي بتفرغ الجفري كليا لإغناء مطبوعات الشركة العربية في المجال الثقافي والأدبي، وترقيته من رتبة مدير تحرير في جريدة الشرق الأوسط إلى رتبة نائب رئيس التحرير للشؤون الثقافية والأدبية[3].

(1) انظر: مشواري على البلاط، ص 132.

(2) ولد في السودان عام 1364هـ، كاتب وصحافي سعودي، حصل على شهادة المعهد العلمي السعودي بالمدينة المنورة، وليسانس الشريعة من مكة المكرمة، رأس تحرير صحيفة عرب نيوز، ثم صحيفة المدينة المنورة، ثم صحيفة المسلمون، كما عمل مديرا عاما لشركة تهامة للإعلان والعلاقات العامة والتسويق، له مشاركات صحافية متنوعة. انظر: معجم الأدباء والكتاب، ص 314.

(3) انظر: عبدالله الجفري: مشواري على البلاط، ص ص 132-148.

حقق الجفري إنجازات صحافية مهمة، منها حواره الشهير مع الرئيس الفلسطيني الراحل ياسر عرفات، كما أنه استكتب في صفحات الأدب والثقافة كبار الكتاب والأدباء في العالم العربي، وفي المقابل نشأت خلافات كثيرة أدت إلى توقف الجفري فترة عن العمل في الشرق الأوسط، عاد بعدها ليعمل سبع سنوات متصلة، تبدلت فيها أمور كثيرة في الصحيفة تخص شؤون الدعاية والإعلان ورئاسة التحرير التي انتقلت إلى الأستاذ عثمان العمير[1] الذي أصدر قراره بإلغاء إشراف الجفري على صفحات الأدب والثقافة، وإعادته من منصب نائب رئيس التحرير للشؤون الثقافية إلى منصب مدير تحرير، وإلغاء إشرافه على مكتب الصحيفة في جدة، والاكتفاء بكتابة مقاله اليومي (ظلال)، عندها تقدم الجفري باستقالته من العمل في الشركة السعودية للصحافة والنشر ومطبوعاتها، وباستقالته هذه طويت فترة يقول عنها الجفري إنها «الفترة الأكثر زهوا في مشواري على البلاط... أعتز بها كثيرا وبمنجزاتها، وحتى بمناكفاتها وخلافاتها، وعسلها وبصلها»[2].

ظل الجفري عامين كاملين دون عمل صحافي بعد خروجه من العمل في مطبوعات الشركة السعودية، إلى أن دعاه رئيس تحرير صحيفة عكاظ الأستاذ هاشم عبده هاشم لكتابة عموده اليومي (ظلال)، وفي تلك الفترة تلقى دعوة أخرى من جهاد الخازن الذي أعاد إصدار صحيفة الحياة بعد توقفها، وكانت مسؤولية الجفري فيها تتحدد في افتتاح مكاتب للصحيفة في السعودية والخليج العربي وكتابة عمود يومي بعنوان (نقطة حوار)، وحين تغير المسؤولون عن التحرير في الحياة تقلصت مهمات الجفري في العمل، بناء على رغبة المسؤولين الجدد في مقر الصحيفة الرئيس في لندن، فاقتصرت مشاركته في الصحيفة على كتابة عموده اليومي الذي

(1) ولد في مدينة الزلفي عام 1371هـ، صحافي سعودي، تخرج في معهد طومسون للصحافة ببريطانيا، عمل مديرا لمكتب صحيفة الجزيرة في لندن، رأس تحرير صحيفة اليوم، ومجلة المجلة، وصحيفة الشرق الأوسط، له إسهامات وأعمال صحافية كثيرة.

(2) عبدالله الجفري: مشواري على البلاط، ص 257.

استمر الجفري في كتابته في الصفحة الأخيرة أحد عشر عاما وتحديدا إلى عام 2002م، حين قرر رئيس تحرير الحياة (جورج سمعان) إحداث تغييرات في إخراج الجريدة، ونقل عمود الجفري من الصفحة الأخيرة إلى صفحة المنوعات بداخل الجريدة، وقبل هذا القرار كان مقال الجفري يتعرض لكثير من التدخل بالحذف أو التعديل دون رجوع إلى الكاتب، مما جعل عبدالله الجفري يشعر أنه كاتب غير مرغوب فيه، فما كان منه إلا أن رفض الانتقال من موقعه الأساس في الصفحة الأخيرة، وقدم استقالته من صحيفة الحياة.

لقد تأثر الجفري لهذا القرار، وبخاصة أنه جاء مباشرة بعد تكريمه من قبل الأمير سلمان بن عبد العزيز آنذاك بدرع صحيفة الرياض تقديرا لمشواره الثقافي والصحافي، وقد عبر الجفري عن تأثره قائلا: «في الوقت الذي كانت تمتدّ يد صديق الصحافيين والكتّاب/ الأمير سلمان بن عبدالعزيز لتصافحني وتسلمني درع صحيفة الرياض لتكريمي بكل هذا الوفاء من وطني.. كان (الإخوة العرب) في صحيفة الحياة قد أبرموا – بليل- قرارهم بخلعي من الصفحة الأخيرة»[1].

استمر الجفري بعد خروجه من صحيفة الحياة كاتبا لزاوية يومية في صحيفة عكاظ، إلى أن توفي رحمه الله تعالى، وإن كان الحديث قد طال بعض الشيء عن أعمال الجفري الصحافية وتنقله بين المطبوعات في هذا التمهيد الذي يوجز جوانب من حياته، فما ذاك إلا لأن مشواره الصحافي ممتد بامتداد حياته – رحمه الله – إذ بدأه وهو فتى في الخامسة عشرة من العمر، ولم يتوقف حتى لحظات حياته الأخيرة التي كابد فيها مرض القلب، بل استمر يكتب زاويته الشهيرة (ظلال) وهو يرقد على سرير المرض، يناقش أحوال الناس والمجتمع، وقضايا الفكر والثقافة والفن والأدب. وإلى الآن لم يستوف الحديث أعمال الجفري الصحافية كافة، فقد كانت له محطات صحافية أخرى تعرج عليه السطور القادمة بشيء من الإيجاز.

(1) عبدالله الجفري: مشواري على البلاط، ص 267.

منها أن الأمير خالد الفيصل قد شرع - أثناء إمارته لمنطقة عسير - في العمل على إنشاء صحيفة دولية تصدر من أبها، وانتدب لرئاستها الأستاذ عبدالله الجفري بمساعدة الأستاذ علوي الصافي[1] ولكن المشروع توقف بعد أن قطع خطوات متقدمة، بسبب رفض الدكتور محمد عبده يماني - وزير الإعلام حينها - الموافقة على ترخيص صدور الصحيفة لأسباب غير معلنة[2].

كتب عبدالله الجفري، زوايا أسبوعية في مجلة الجديدة بعنوان (كلمات فوق القيود)، وفي مجلة اليمامة بعنوان (موانئ في رحلة الغد)، ولم تقتصر مشاركات الجفري الصحافية على المطبوعات المحلية، بل كتب في عديد الصحف والمجلات العربية، وبخاصة المصرية منها؛ حيث كتب في مجلة أكتوبر، التي رأس تحريرها الكاتب المصري الشهير أنيس منصور في بداية تأسيسها بأمر من الرئيس المصري أنور السادات، وذلك بعد حرب أكتوبر 1973م، «وقد كان عبدالله الجفري أول كاتب يختاره أنيس منصور ليكتب في أكتوبر.. ولم يكن الاختيار عشوائيا.. فالجفري كاتب يجيد جذب القراء»[3]. كما كان يكتب عمودا يوميا في الطبعة الدولية من صحيفة الأهرام المصرية، بعنوان (نقطة حوار)، إضافة إلى كتابته الأسبوعية في مجلتي (آخر ساعة) و(صباح الخير) المصريتين، وصفحة أسبوعية في صحيفة (الرأي العام) الكويتية.

(1) ولد في جازان عام 1363هـ، قاص وكاتب سعودي، عمل في وزارة العمل والشؤون الاجتماعية، كما عمل في قسم الصحافة العربية بوزارة الإعلام عدة سنوات، وسكرتيرا في مكتب الوزير، أشرف على الصفحات الثقافية في صحيفتي البلاد والجزيرة، ومجلة اليمامة، رأس تحرير مجلة الفيصل منذ بداية صدورها، له مؤلفات متعددة، منها: مطلات على الداخل (قصص)، السمكة والبحر، امرأة تحاور أفعى. انظر: معجم الأدباء والكتاب، ص ص 192-193.

(2) انظر: عبدالله الجفري: مشواري على البلاط، ص ص 111-115.

(3) صحيفة الجزيرة، عدد 13160، بتاريخ 2008/10/9م.

ارتبطت حياة الجفري – رحمه الله – ارتباطا وثيقا بالصحافة، وقد عبر الجفري عن هذا الارتباط في غير مقام، من ذلك قوله «يلوح لي أن «الصحافة» في مشوار عمري نبتت قدرا لم يكن لي مناص منه ولا عنه، أو وجدت اندفاعي نحوها وأنا أشب عن الطوق، كمحبوبة تغريني سهرا وسهدا أيضا، وكأنها تبدو: وجه خريطة عمري.. حتى صارت منذ ذلك الركض وحتى هذه الشيخوخة : مصدر الرزق الوحيدة التي لا بديل لها»(1).

لقد عاش عبدالله الجفري – رحمه الله – بالحب، أحب الناس جميعا وأجمع على حبه جمهور الأدباء والمثقفين، وآلاف من قرائه ومعجبيه، ولعل عشرات المقالات والقصائد التي نشرت بعد وفاته تدلّ على شيء من تلك المكانة العالية التي استحقها الجفري في قلوب الكثيرين، في المملكة العربية السعودية والخليج والعالم العربي كافة(2).

رحل عبدالله بن عبدالرحمن الجفري عن الدنيا يوم عيد الفطر المبارك، يوم الأربعاء الأول من شهر شوال عام تسعة وعشرين وأربعمائة وألف للهجرة، الموافق للأول من أكتوبر العام الثامن بعد الألفين من الميلاد. رحم الله الأستاذ عبدالله الجفري رحمة واسعة، وأسكنه فسيح الجنان، وجعل ما كتب وما قدم من فكر وثقافة وإبداع في موازين حسناته يوم يلقى ربه. إنه سميع قريب.

أدبــه:

عبدالله الجفري – رحمه الله – كاتب متنوع النتاج غزير العطاء، صدر له أكثر من ثلاثين كتابا، في القصة القصيرة والرواية وكتب المقالات والخواطر، وتلك التي تعالج قضايا الإنسان العربي ومجتمعه وعالمه.

(1) عبدالله الجفري: مشواري على البلاط، ص 155.

(2) جُمعت هذه المقالات والقصائد والكتابات في كتاب صدر بعد وفاة الجفري – رحمه الله – بعنوان (وغاب فارس الرومانس) بلغت صفحاته أكثر من سبعمائة صفحة. انظر: محمد إسماعيل جوهرجي، وجدي عبدالله الجفري: وغاب فارس الرومانس، د.ن، ط 1، جدة، 1430هـ.

إن الجفري حينما يكتب فهو إنما يمارس وظيفته التي نذر لها نفسه في الحياة، هواية وعشقا واحترافا. يقول الروائي اللاتيني الشهير ماريو بارغاس يوسا «إن الكاتب يشعر في أعماقه، بأن الكتابة هي أفضل ما حدث، وما يمكن أن يحدث له، لأن الكتابة في نظره، هي أفضل طريقة ممكنة للعيش، بصرف النظر عن النتائج الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية التي يمكن له أن يحققها، من خلال ما يكتبه»[(1)] وكاتبنا الجفري واحد من أولئك الذين تعتّق عشق الكتابة في ذواتهم، فلم يجد نفسه إلا في الكتابة والإبداع، فطرة ومن ثم مسؤولية، وحين سئل عن دوافع الكتابة لديه أجاب:

«أكتب.. لأنني – أولا – أقرأ.. فالكتابة إذا لم تسبقها القراءة فهي عقم آخر!... وأكتب لأن عشقي الأول هي : الكلمة – مكتوبة، ومقروءة، ومسموعة! الكتابة ضرورية في زمن لا يعرف كيف يقرأ.. لنعلم أهله الآن: ماذا يقرأون، ثم.. كيف يقرأون؟! الكتابة: قراءة، وإصغاء، وتأمل، وخفقة موقف»[(2)] لقد شكلت الكلمة حياة حقيقية للجفري، يلوذ بها مقروءة ومكتوبة ومسموعة، كما يقول، فقضى حياته كلها قارئا وكاتبا مبدعا.

توزع نتاج الجفري – رحمه الله – بين الصحافة والأدب، وقد شغلته دائما هذه الثنائية، وأشار الجفري غير مرة إلى خشيته على الأديب في داخله من سطوة الصحافي مدركاً «أن الأسلوب الصحافي سارق.. يسرق الأديب من فرصة أن يكون مبدعا، لأن العمل الصحافي في طبيعته يعتمد على السرعة والسبق والركض، وبلا شك لقد أثرت «المهنة» على عطائي الأدبي بحكم السنوات الطويلة التي أكلتني

---

(1) ماريو بارغاس يوسا: رسائل إلى روائي شاب، ترجمة صالح علماني، دار المدى، ط1، دمشق، 2005م، ص 6.

(2) عبد الله الجفري: مشواري على البلاط، ص 76.

فيها مهنة الصحافة. رغم ذلك.. فلقد حرصت أن أضفي على الكتابة الصحافية الأسلوب الأدبي!!»[1].

عُرف عبدالله الجفري في الأوساط الثقافية المحلية والعربية بأنه كاتب رومانسي، وقد انقسم المثقفون وجمهور القراء إزاء هذه (الرومانسية) التي تصطبغ بها كتابات الجفري إلى معجب ومنتقص، وكان معظم المنتقصين من الأجيال الجديدة من الكتاب والكاتبات في السعودية، وهم من وصفهم الجفري بالحداثيين في قوله «بلْوَر (الحداثيون) تهمة جائرة لي بأنني كاتب رومانسي.. بمعنى: أنني كاتب بلا قضية ولا رؤية فكرية، فكانت الرومانسية تهمتي التي لازمتني وأنا أعتز بهذه (التهمة) الجميلة التي تمنحني القدرة على الانسكاب في وجدان كل قارئ وقارئة ينطقون باللغة الشاعرة.. ومن خلال الرومانسية أحاول أن أعود بالقارئ إلى زمن : الخير، والحب، والصفاء، والنقاء، والاهتمام بالمشاعر، وبالروح»[2].

وكان نفر من هؤلاء (الحداثيين) قد عادوا بعد وفاة الجفري - رحمه الله - ليعترفوا بقسوتهم على سابقيهم من الكتاب، ومن بينهم عبدالله الجفري، وليقرّوا له بشيء من حقه وتقديره، إذ كتب عنه عبده خال قائلا: «فحين تغيرت المدارس الأدبية كان وفيا لمدرسته (الرومانسية) لم يبرح فناءها، وحين جئنا على الساحة الأدبية كنا أكثر قسوة على من سبقَنا... دارسين المدارس السابقة ورموزها، ومن تلك المدارس والرموز، المدرسة الرومانسية الحاملة التي بقي الجفري وفيا لها وحاملا مشعلها الذي انطفأ في أركان الأدب الحديث... لكن التاريخ يُبقي رموزه، وعبدالله الجفري رمز من رموز هذا الوطن، أفنى حياته لخدمة وطنه، وما يؤمن به»[3].

(1) عبد الله الجفري: مشواري على البلاط، ص 78. وانظر الصفحات: 104، 155، 326.

(2) عبد الله الجفري: مشواري على البلاط، ص 117.

(3) صحيفة عكاظ: عدد 2666، بتاريخ 1429/10/5هـ.

وقد نادى كثير من الكتاب والمثقفين بضرورة دراسة أدب عبدالله الجفري ونتاجه الإبداعي، من أولئك الدكتور هاشم عبده هاشم في مقالة نشرها بعد وفاة الجفري جاء فيها: «ومع ذلك فإن «أعماله الأدبية» وتجربته الصحفية لابد وأن تدرس بعمق وأن توثق بصورة علمية لتكون بمثابة مصدر نتركه للأجيال القادمة»[1] ولعل الصفحات القادمة تحاول تقديم لمحات موجزة عن نتاج الجفري الأدبي، في مختلف الأجناس الإبداعية التي كتبها، وتشير إلى السمات البارزة في أدبه الذي توزع بين فن المقالة، والقصة القصيرة، والرواية.

أولا: المقـــالة:

يعدّ عبدالله الجفري واحدا من أبرز كتاب المقالة في السعودية والعالم العربي، بل إنه واحد من المقاليين الموهوبين الذين حفظوا لفن المقالة مكانته وتأثيره بين الفنون الأدبية الأخرى، وصانوه من السقوط في الضعف والاستسهال، حسب رأي رجاء النقاش الذي يقول: «لقد سقط فن المقال في الأدب العربي المعاصر، ولولا عدد من كتابنا الموهوبين، وبينهم عبدالله الجفري، لأصبح المقال عندنا تعليقا صحفيا سريعا، أو بحثا ودراسة جافة، تعتمد على التقرير والمقدمات والنتائج والمعلومات»[2].

بدأ الجفري نشر المقالات في الرابعة عشرة من عمره، في صحيفة مدرسة الرحمانية التي درس بها المتوسطة والثانوية، كما داوم على كتابة عموده الشهير (ظلال) فيما بعد في كل صحيفة عمل بها، كما كتب عمودا آخر بعنوان (نقطة حوار) ابتدأه في الطبعة الدولية لصحيفة الأهرام المصرية، ونقله إلى صحيفة الحياة حين عمل بها، وكتب صفحات أسبوعية دائمة في عدد من المجلات السعودية والعربية، كما أصدر أكثر من عشرين كتابا تضم مقالات وخواطر متنوعة.

(1) صحيفة الرياض: عدد 14711، بتاريخ 1429/10/3هـ.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، مقدمة رجاء النقاش لكتاب (حوار في الحزن الدافئ)، ج 5، ص 217.

عالج الجفري في مقالاته عديد الموضوعات والقضايا، متخذا من (الإنسان) قضيته الأولى، مدافعا عنه واقفا إلى جواره في عصر طغيان المادية ومفاهيمها وغياب الصدق، داعيا إلى أن يكون الإنسان منبع الحياة الراقية، ومن خلال هذه الرؤية الإنسانية أفاض الجفري في تحليل النفس البشرية واستنطاق أعماقها وتحليل مركّباتها وكوامنها، واستحوذت الذات المؤنثة على قسط كبير من كتاباته، بل إنه قد خصها بمؤلفات مستقلة كما هو كتاب (برق لجنون المهرة)[1]، وكتاب (هذا يخصّك سيدتي)[2]، وغيرها من كتب المقالات التي قارب فيها روح المرأة وفكرها، وعلاقتها مع الرجل ومع المجتمع.

يميل الجفري في أسلوبه ومعالجاته إلى التأمل والذاتية والرومانسية ، يغلب هذا الأسلوب على معظم نتاج الجفري المقالي المهتم بالإنسان وقضاياه، الإنسان في ذاته هو أولا، ثم في ذات الأنثى، والذوات القريبة منه محليا، والبعيدة عن محيطه عربيا وعالميا «فعبدالله الجفري لا يكتب للقارئ المحلي السعودي فقط، وإنما يكتب هذه المقالات التأملية جميعها وفي ذهنه تأسيس أدبيات حوار إنساني منفتح على الذات والآخر باختلاف تمثيلاته الإثنية والعرقية والعقائدية»[3]، وإذا كان عبدالله الجفري معدودا ضمن أبرز كتّاب المقال الذاتي في السعودية، فإن هذه الذاتية لم تجعله متقوقعا على ذاته، محليا في طرحه، محدودا في رؤيته الفكرية والإبداعية، بل على العكس من ذلك، فقد كتب للإنسان أينما كان ومن أي خلفية تحدّر، ويعدّ هذا الأفق الواسع لدى الجفري من أبرز سمات أدبه بعامة، ونتاجه المقالي بصفة خاصة، وقد خصص الجفري عددا من كتبه لمناقشة الواقع العربي،

(1) عبدالله الجفري: برق لجنون المهرة، مكتبة غريب، ط 1، القاهرة، 1987.

(2) عبدالله الجفري: هذا يخصّك سيدتي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، القاهرة، 1994.

(3) فاروق بنجر: عبدالله الجفري مبدع الكلمة.. وصوت الوجدان، مقالة الأستاذة: ضياء الكعبي (أدبية اللغة الحوارية، قراءة في (حوار في الحزن الدافئ لعبدالله الجفري)، ص 119.

إنسانيا واجتماعيا وثقافيا، كما كان للجفري إسهام في الطرح السياسي، ومن أبرز كتبه في ذلك كتاب (عصر الكلمة العار)[1] الذي يحوي مقالاته المنشورة في الصحف إبان الغزو العراقي للكويت.

للمقالة عند الجفري بناؤها الخاص الذي لا يرتهن إلى البناء التقليدي المعتمد على عناصر المقدمة والعرض والخاتمة، بل «جاء بمقالة جديدة تختلف في سياقها وتكوينها وبنائها اللفظي وخيالها عن المقالة المأثورة المطروقة عند سواه»[2]، فالجفري يشكل مقالته حسب رؤيته الإبداعية والفنية الخاصة، ولعل تميزه في هذا البناء من العوامل التي جعلته واحدا من المجددين في فن المقال في الوطن العربي.

وظف الجفري في كتابته المقالية أسلوب الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، وهو يتخذه وسيلة للتعبير عن الفكرة، والكشف عن بواطن العقول والذوات، وحيلة فنية لتمرير أفكاره الخاصة ورؤاه حول عديد القضايا التي يطرحها. ولعل توظيف الجفري تقنية الحوار - وهي تقنية سردية - في مقالاته أثر من آثار موهبته القصصية.

يتضح لمن يقرأ مقالات الجفري الكثيرة ما يملكه من حصيلة ثقافية واسعة، تعكس سعة اطلاعه وولعه بالقراءة في شتى مجالات الفكر والثقافة وفنون الإبداع، كما يتضح أيضا أن خبراته الحياتية، وتجاربه الإنسانية الثرية، كوّنت رافدا ثقافيا موازيا، يضاف إلى القراءة والاطلاع. وتحضر ثقافة الكاتب خلال استشهاداته وإشاراته المباشرة، كما تحضر في أسلوبه ولغته الوجدانية المميزة، ومجازاته واستعاراته التي كثرت في مقالاته.

(1) عبدالله الجفري: عصر الكلمة العار، مطابع سحر، ط 1، جدة، 1999.

(2) محمد العوين: المقالة في الأدب السعودي من سنة 1343هـ إلى 1400هـ، دار الصميعي للنشر والتوزيع، ط2، الرياض، 2005، ص 289.

لقد ضمت الكتب المذكورة آنفا بعض نتاج الجفري المقالي، ولكن أكثره لم يجمع إلى الآن، وبخاصة مقالاته المنشورة في الصحف، وهي تشكل نتاجا غزيرا جدا نشره الجفري بصفة دورية خلال فترة تقارب خمسة عقود، وتستحق دراسة مستقلة لغزارة هذا النتاج من جهة، ولأنه يعدّ راصدا وشاهدا واعيا على الحياة الاجتماعية والفكرية والثقافية في المملكة العربية السعودية من جهة أخرى، ولعلّ باحثا يتصدى لمهمة جمعه من أرشيف الصحف التي كتب فيها الجفري، ومن ثم دراسته وتحليله بمنهج علمي، وما ورد هنا إنما هو لمحة موجزة عن أبرز ما تميز به فن المقال عند الجفري موضوعيا وفنيا، وسترد قائمة بكتبه المقالية في ثبت مؤلفاته ضمن هذا التمهيد، بحول الله تعالى.

ثانياً: القصـة:

الأستاذ عبدالله الجفري رائد من رواد فن القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، وإلى هذه الريادة أشار عدد من الباحثين ومنهم الدكتور عاصم حمدان الذي يقول عن الجفري «ولا يختلف نقاد فن القصة في بلادنا على أنه كان واحدا من رواده الأوائل»[1]، وإن كان قد سبق الجفري مجموعةٌ من الكتاب السعوديين إلى كتابة القصة القصيرة، فإن تجاربهم – في الغالب – لم تتجاوز مرحلة البدايات، وقد شاب تلك البدايات ما يشوب التجارب الأولية من ملامح القصور الفني، وضعف الأدوات الذي يخلق عجزا عن الوفاء بالشروط الفنية لهذا الجنس الأدبي، وبهذا تعدّ ريادة الجفري لفن القصة في السعودية ريادة فنية؛ إذ تحققت في أعماله القصصية كثير من متطلبات الفنّ، ولذا عدّه بعض الدارسين الرائد الحقيقي للقصة القصيرة في السعودية[2].

(1) عاصم حمدان: عبدالله الجفري.. رائد جيل الطفرة، المجلة العربية، عدد 388، نوفمبر 2008.

(2) انظر: شاكر النابلسي: المسافة بين السيف والعنق، قراءة في تضاريس القصة القصيرة السعودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1985، ص 24.

يأتي الجفري تأريخيا ضمن الجيل الثاني لكتاب القصة القصيرة في السعودية، وهو الجيل الذي سماه الدكتور محمد الشنطي (جيل المخضرمين) حين قال «ويعتبر عبدالله الجفري من جيل المخضرمين الذين بدأوا في نشر أعمالهم مبكرين»[1]. بدأ الجفري كتابة القصة في وقت مبكر من حياته، واهتم بنشرها ومتابعة أصداء ما ينشر من كتابات نقدية ومتابعات، يقول«عشت القصة القصيرة، وتأسست كتاباتي فوق قاعدتها... وكان اهتمامي بالقصة القصيرة يرجع إلى : كيف يصبح الإنسان هو الآخر، وكيف يتحول الزمن إلى التمرد، وكيف تتبلور مواقف الإنسان لتكون فوق الغياب وتنشيطا للذاكرة»[2].

نشر الجفري أول قصة له بعنوان (الزهرة الذابلة) في مجلة (المنهل) عام 1374هـ[3] في السادسة عشرة من عمره، وقد أصدر الجفري ثلاث مجموعات قصصية في حياته، وهي (حياة جائعة)[4] ثم (الجدار الآخر)[5] ثم (الظمأ)[6].

حين كتب الجفري عن الفكرة في كتاباته القصصية قال «أما الفكرة في كتاباتي: فإنها تنبثق دائما من الرؤية الإنسانية، أي من العلاقة الإنسانية التي ينبت منها المجتمع، رجل وامرأة، ثم أسرة صغيرة، ثم مجتمع بأسرة أكبر، وتعدد العلاقة بين هذه النباتات التي ظهرت من رحم الأرض في كل بلد وفي كل مجتمع، فأفكار قصصي تدور حول هذه العلاقة الإنسانية»[7] ولم يغادر الجفري هذا المنطلق

(1) محمد صالح الشنطي: في الأدب العربي السعودي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط 2، حائل، 1428، ص314.

(2) عبدالله الجفري: مشواري على البلاط، ص 120.

(3) مجلة المنهل: عدد رجب وشعبان، 1374هـ.

(4) عبدالله الجفري: حياة جائعة، دار الأصفهاني، ط 1، جدة، 1962.

(5) عبدالله الجفري: الجدار الآخر، الدار السعودية للنشر والتوزيع، ط 1، جدة، 1969.

(6) عبدالله الجفري: الظمأ، تهامة، ط 1، جدة، 1980.

(7) عبدالله الجفري: مشواري على البلاط، ص 119.

الإنساني في كل نتاجه الأدبي، فقد حفلت قصصه بقضايا الإنسان التي تتشكل في أشكال متعددة وصور متنوعة، وكما هو الحال في كتاباته كلها استأثرت العلاقة بين المرأة والرجل بالنصيب الأكبر من نصوصه القصصية، فحضرت المرأة بأزماتها وتطلعاتها، زوجة وأمّا ومراهقة وعاشقة، وصورت قصص الجفري المرأة في حال قوتها وتسلطها أيضا، وبرغم خوض الجفري في تفاصيل العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة، فإنه لم ينزلق أبدا إلى الرذيلة ولا الإسفاف.

قدم الجفري في أعماله القصصية نماذج حية من المجتمع السعودي، ورصد المتغيرات الاجتماعية والثقافية التي طرأت عليه بتأثير عديد من العوامل، أهمها التعليم والإعلام والطفرة الاقتصادية والانفتاح على الثقافات العربية المجاورة والثقافة العالمية بعامة.

استمد الجفري موضوعات قصصه من واقع الحياة السعودية والعربية، كما أن شخصياته واقعية أيضا، وتدور أحداث قصصه في فضاء المدينة، وهي غالبا مدينة جدة، وقد تمتد إلى الحجاز أحيانا، وإلى مدن عربية كالقاهرة وبيروت، أو مدن أخرى كباريس ولندن.

من الناحية الفنية، يلحظ أن الجفري لم يحفل كثيرا بالبناء التقليدي للقصة المحدد سلفا من قبل نقاد القصة ومنظريها، بل تصرف بفنية جيدة في ذلك البناء[1]، أما لغة قصصه فقد جاءت «عاطفية ذات شفافية تخاطب القلوب، وتهتم بالألفاظ الخلابة»[2] كما تظهر عناية عبدالله الجفري بشخصيات نصوصه القصصية، إذ أتاح لها الكشف عن ملامحها بحرية تامة، من خلال البوح الذاتي الذي يظهر جوانب من طبائعها النفسية وسماتها الفكرية، ومن خلال

(1) انظر: صحيفة الجزيرة، عدد 13207، بتاريخ 27 ذو القعدة 1429هـ، حسن الهويمل: الأبعاد الفنية والدلالية في مجموعة (الظمأ) للجفري.

(2) حمدي السكوت: قاموس الأدب العربي الحديث، دار الشروق، ط 1، القاهرة، 2007، ص 348.

صيغة الخطاب المباشر في الحوارات الخارجية، دون تدخل من الكاتب في كلام الشخصيات، كما في الحوارات الداخلية العديدة التي حفلت بها نصوص الجفري القصصية.

ثالثاً: الرواية:

تدرج الفن الروائي في السعودية عبر مراحل عدة، ابتدأت بصدور رواية (التوأمان) لعبدالقدوس الأنصاري[1] رحمه الله، عام (1349هـ/1930م)، التي تمثل البداية التاريخية للرواية في المملكة العربية السعودية، بينما تمثّل رواية (ثمن التضحية) لحامد دمنهوري رحمه الله[2] الصادرة عام (1378هـ/1959م) مرحلة البداية الفنية للرواية السعودية لدى جمهور النقاد والدارسين في المملكة[3]، وتبدأ المرحلة الروائية الثالثة عام (1400هـ/1980م) وهي المرحلة التي شهدت «تطورا فنيا ملحوظا، وميلا إلى التجديد، واقتحاما لآفاق التجريب»[4]، وفيها ظهرت أسماء روائية جديدة، تحمل وعيا إبداعيا مميزا، وقدرة فنية تفوق ما قدمته المراحل السابقة وكتّابها من أعمال روائية.

ضمن الأسماء الروائية في المرحلة الثالثة ظهر اسم عبدالله الجفري حين أصدر روايته الأولى (جزء من حلم) عام (1404هـ/1984م)، بعد أن أصدر ثلاث

(1) ولد في المدينة المنورة، عام 1324هـ، عمل في عدد من الوظائف الإدارية، كما عمل بالتدريس، رأس تحرير جريدة أم القرى، وأنشأ مجلة المنهل، له مؤلفات عديدة، منها: التوأمان (رواية)، الأنصاريات (شعر)، تاريخ مدينة جدة. توفي رحمه الله عام 1403هـ. انظر: معجم الأدباء والكتاب، ص ص 22-24.

(2) ولد في مكة المكرمة، عام 1340هـ، حصل على الليسانس من كلية الآداب بجامعة القاهرة، عمل مدرسا بمدرسة تحضير البعثات بمكة، ثم مديرا عاما بوزارة المعارف، له روايتان، هما : ثمن التضحية، ومرت الأيام. توفي رحمه الله عام 1385هـ. انظر: معجم الأدباء والكتاب، ص ص 122-123.

(3) انظر: تأليف مشترك: موسوعة الأدب العربي السعودي، دار المفردات، ط 1، الرياض، 2002، ج 5، ص20. وانظر أيضا: سلطان القحطاني: الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها، نادي القصيم الأدبي، ط 2، القصيم، 2009، ص 122.

(4) حسن الحازمي: البناء الفني في الرواية السعودية، ص 21.

مجموعات قصصية سبقت هذه الرواية، وهذا يشير إلى أن اسم الجفري لم يكن جديدا ولا طارئا على المشهد السردي في المملكة، ولعل في توجهه إلى كتابة الرواية ونشرها في هذا التوقيت، إشارة إلى نضج موهبته الإبداعية، وتطور أدواته الفنية وتمكنه من تقنيات الكتابة السردية.

إن المتأمل في العوالم الروائية للجفري يجد أنها لا تنفصل عن تلك العوالم والفضاءات التي ارتادها في أعماله القصصية القصيرة، بل هي امتداد لرؤاه الثقافية والفكرية ومنطلقاته الجمالية والإبداعية، فقد ظل منحازا إلى الإنسان بوصفه قيمة عليا في الحياة، متعمقا في الذات المؤنثة معالجا همومها وأحلامها ومواقفها من الرجل في مختلف علاقاتها به، كما طرق الجفري في رواياته واقع المجتمع المحلي السعودي وقضاياه الفكرية والثقافية، وتجاوز البيئة المحلية إلى العربية والإنسانية بوجه عام.

غلبت القضايا الاجتماعية والإنسانية على القيم الموضوعية التي قدمتها روايات الجفري، وكانت علاقة الحب بين المرأة والرجل محورا رئيسا في مجمل رواياته، كما في رواية (جزء من حلم) ورواية (العاشقان) مثلا، وما تقتضيه وتستتبعه تلك العلاقة من منعطفات وتقلبات وأحوال، فنجد حالة العشق والزواج والطلاق والخيانة والفوارق الشخصية والنفسية والفكرية التي توتّر العلاقات وتضعها على حدّ الصراع.

كما طرح الجفري في رواياته قضايا على قدر من الحساسية والتأثير في المجتمع والثقافة والسياسة لم يطرقها كثير من الروائيين السعوديين، مثل حادثة غزو الكويت مطلع التسعينات من القرن الميلادي الماضي، وبعض مظاهر الإرهاب الطارئة على المجتمع السعودي، ظهر ذلك في رواية (أيام معها)، إضافة إلى طرح هموم المثقف العربي، ومعاناته الاجتماعية، وأزمة النشر وحقوق التأليف، وغيرها من القضايا التي عالجها الجفري رحمه الله، في سبع روايات أصدرها بين عامي (1404هـ/1984م- 1426هـ/2005م) جاءت على النحو الآتي:

1 - جزء من حلم: وهي أولى روايات الجفري، صدرت عن دار تهامة للنشر بجدة، عام (1404هـ/1984م) وتقع في (145) صفحة، وهي تنتمي إلى الرواية السيرذاتية المسرودة بضمير المتكلم، إذ تؤدي (ليلى) دور الراوي ودور شخصية مشاركة في الأحداث، وفيها تتوجه ليلى بالخطاب إلى (عادل) الغائب عنها، وتروي له عن نفسها وماضي حياتها وحاضره، وتنقل له تفاصيل مشاعرها في غيابه وبعده عنها. كما تطرح الرواية بعض مظاهر الحياة الاجتماعية وجانبا من وجوه العلاقات الزوجية والأسرية.

2 - تلك الليلة: صدرت هذه الرواية في ذات العام الذي صدرت فيه رواية (جزء من حلم) وعبر الناشر ذاته، وبنفس عدد الصفحات، وتدور الرواية حول شخصية (زياد) الموظف المنعزل الوحيد في حياته، وما تعرض له من صدمات عاطفية وإنسانية وأسرية، وتنطلق أحداث الرواية من ألبوم صور يقلبه (زياد) ويتأمل صوره، متخذا من بعضها منطلقا للحديث عن ذكرياته وتجاربه مع الشخصيات الظاهرة في الصور. وتعالج الرواية عددا من الهموم الذاتية والعامة؛ كحرب الخليج وبعض مظاهر الإرهاب.

3 - زمن يليق بنا: أصدر الجفري هذه الرواية عام (1410هـ/1989م) عن دار الصافي بالرياض، في (628) صفحة، وتدور أحداث الرواية حول أسرة خالد السعيد المكونة من زوجته وابنه وابنته، وما مرت به من تحولات اجتماعية وثقافية ومادية أثناء فترة الطفرة في السعودية وما بعدها، إذ تمثل هذه الأسرة أنموذجا للمجتمع السعودي وما حل به من تغيرات في تلك المرحلة.

4 - الحلم المطعون: صدرت هذه الرواية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، عام (1996م) في (214) صفحة، وهي أول رواية يصدرها الجفري عبر دار نشر غير سعودية، ويدور مضمونها حول كاتب سعودي يتنقل بين جدة والقاهرة، ويعيش عددا من التجارب العاطفية المتناقضة المضطربة، التي تعكس صورا من العلاقات القائمة على أساس الانتفاع والاستغلال. كما يختلط

ببعض الدوائر الثقافية في القاهرة، وتطرح الرواية عبر ذلك عددا من قضايا المثقف والكتابة والنشر.

5 - أيام معها: صدرت هذه الرواية عن دار الساقي ببيروت، عام (2001م) وجاءت في (184) صفحة، وتقوم على قصة عشق بين (سارة وفارس) وتقص الرواية أطوار تلك العلاقة وتجاذباتها وأزماتها، وتصور خلال ذلك عددا من أحوال الذات ووجوه العلاقات الإنسانية والمظاهر الاجتماعية، وتكثر فيها الحوارات بين الشخصيتين المحوريتين حول مفهوم الحب وتقلباته وآثاره، وتحفل بعدد من الخطابات التأملية والفكرية.

6 - العاشقان: نشر الجفري روايته هذه عبر دار الساقي ببيروت عام (1426هـ/2005م) في (277) صفحة، وهي تحكي قصة لقاء فكري بين شخصيتين مثقفتين هما (علاء وعالية) تم عبر الرسائل المتبادلة التي كثرت في الرواية، وقد تحول اللقاء الفكري الى علاقة عاطفية بينهما، لكنها لم تكلّل بنهاية سعيدة بسبب التباين الكبير في طبيعة الشخصيتين ورؤيتهما للحب والحياة، وتنهض الرسائل في الغالب بمهمة سرد الأحداث ونقل أطوار الحكاية وأقوالها.

7 - العشب فوق الصاعقة: آخر رواية أصدرها الجفري، وقد صدرت عن دار هلا للنشر بالقاهرة في (144) صفحة، في ذات العام الذي صدرت فيه رواية (العاشقان)، وتدور الرواية حول حكاية فتاة عشرينية سعودية تدعى (ليال) التي تعيش وحيدة مع جدتها بعد انفصال أبويها وارتباط كل منهما بزوج آخر، وتسرد الرواية مراحل من حياة الفتاة في مراهقتها المضطربة، ثم ارتباطها بشاب تكتشف بعد زواجهما أنه مدمن مخدرات، وتنقلب حياتها معه إلى عناء متواصل، وتنتهي الرواية بدخول الزوج السجن. وتنقل الرواية بعض المظاهر الحياتية التي يعيشها الجيل الجديد، في ظل التفكك الأسري الذي أخذ يزحف على نظام الأسر والمجتمع.

على ذلك النحو جاءت المضامين الحكائية لروايات الجفري، أما خطابها السردي وعناصره وسماته، وأنماط تقديم وقائعها وتنظيمها فسيأتي الحديث عنه مفصلا أثناء البحث بإذن المولى تعالى.

الجوائز والتكريم:

حصل عبدالله الجفري - رحمه الله - في مشواره الصحافي والأدبي الطويل على عديد الجوائز ومناسبات التكريم التي جاءت تقديرا لعطاءاته الثقافية التي ثابر عليها منذ سنوات شبابه الأولى، ومن ذلك[1]:

أولاً:

حصل الجفري على الجائزة التشجيعية في الثقافة العربية من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ألسكو) التابعة لجامعة الدول العربية، في العشرين من ديسمبر عام 1984م، وكان يعمل حينها في مطبوعات الشركة السعودية للأبحاث والتسويق، وقد استحق هذه الجائزة عن كتابه (حوار في الحزن الدافئ)[2] ومما جاء في خطاب مدير عام المنظمة إلى الجفري حينها «وقد انعقدت لجنة التحكيم من مفكرين وناقدين، وأدباء وشعراء، ورأت إسناد جائزة الإبداع الأدبي إلى كتابكم المتميز (حوار في الحزن الدافئ)، وإني إذ أحيي في اعتزاز هذه المناسبة، أمدّ تهنئتي الشخصية وتهنئة المنظمة التي تمثل ضمير الأمة الثقافي إليك محييا القلم - العطاء، والقلم - المسؤولية، وتلك هي قوام الإبداع والتجاوز»[3].

---

(1) انظر: فاروق بنجر: عبدالله الجفري مبدع الكلمة.. وصوت الوجدان، مقالة الأستاذ: خالد بن أحمد اليوسف: رحلة في آفاق الأديب عبدالله بن عبدالرحمن الجفري رحمه الله إضاءة ودراسة بيبلوجرافية حاصرة، ص 67، وانظر: محمد إسماعيل جوهرجي ووجدي عبدالله الجفري: وغاب فارس الرومانس: ص ص 70-71.

(2) عبد الله الجفري: حوار في الحزن الدافئ، تهامة، ط 1، جدة، 1403هـ .

(3) عبدالله الجفري: مشواري على البلاط، ص ص 310-311.

ثانياً:

نال الجفري جائزة (علي ومصطفى أمين) للصحافة، عام 1992م تقديرا لمقالاته الرائعة.

ثالثاً:

في المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين الذي أقيم عام 1998م وأشرفت عليه جامعة أم القرى بمكة المكرمة، كرمت لجنة المؤتمر مجموعة من الأدباء والمثقفين الرواد في المملكة، وكان من بينهم الأستاذ عبدالله الجفري - رحمه الله - تقديرا لدوره البارز في إثراء الحركة الأدبية والثقافية في المملكة العربية السعودية.

رابعاً:

حصل الجفري على جائزة (المفتاحة)، وهي جائزة ثقافية وفنية تمنحها سنويا لجنة التنشيط السياحي في منطقة عسير، بالمملكة العربية السعودية، تكريما لجهوده المتميزة في الكتابة والصحافة، وذلك عام 1421هـ.

خامساً:

كرمت وزارة التعليم العالي في المعرض الدولي للكتاب بالرياض مجموعة من روّاد المؤلفين السعوديين، الذين مضى على أول إصدار لهم أكثر من خمسة وأربعين عاما، وكان منهم عبد الله الجفري الذي كرّم عن كتابه القصصي الأول (حياة جائعة) الذي نشر عام 1382هـ، وقد أقيم المعرض عام 1427هـ/2006م[1].

---

(1) انظر: صحيفة الرياض، عدد 13756، بتاريخ 1427/1/22هـ- 2006/2/21م. وهذا التكريم غير مثبت في سيرة الجفري المنشورة في عدد من الكتب والمقالات، ولم يذكره أحد ممن كتب عن الجفري سوى محمد القشعمي، انظر: محمد القشعمي: عبد الله الجفري.. وداعاً، صحيفة الجزيرة، المجلة الثقافية، عدد 256، السنة 6، بتاريخ 2008/10/13م.

وقد كرّم الجفري رحمه الله في حياته بعدد من الشهادات والمناصب الشرفية، من ذلك الزمالة الفخرية التي منحته إياها رابطة الأدب الحديث بالقاهرة عام 1986م، وشهادة تقدير من الجمعية العربية للفنون والثقافة والإعلام التي أسسها يوسف السباعي تقديرا لإنجازاته في خدمة المجتمع، وقد أقامت جمعية الثقافة والفنون بجدة حفلا خاصا لتكريم الأستاذ عبدالله الجفري في العام 1407هـ[1]، كما منحته صحيفة الرياض جائزة التنوع والالتزام، وذلك عام 1422هـ/2002م وتسلمها الجفري من يد الأمير سلمان بن عبدالعزيز، كما حصل على جائزة تقديرية من جمعية لسان العرب للحفاظ على اللغة العربية التابعة لجامعة الدول العربية، عام 1426هـ/2005م.

إن من يعرف المشوار الثقافي الطويل للجفري وإخلاصه وتفانيه في ميدان الكلمة والإبداع، يعلم أحقيته بالتكريم الذي ناله في حياته، كما يظهر حب المثقفين وإجماعهم على تقدير عبدالله الجفري إنسانيا وثقافيا في ما كُتب من مقالات وقصائد ورثائيات بعد رحيله، وكذلك فيما ظهر من كتب أيضا، حيث أصدر نادي مكة الثقافي كتابا عنه بعنوان (عبدالله الجفري مبدع الكلمة.. وصوت الوجدان) من إعداد وتحرير الشاعر فاروق بنجر، كما أصدر رفيق درب الجفري الأستاذ محمد إسماعيل جوهرجي بالاشتراك مع ابن الراحل الأستاذ وجدي عبدالله الجفري كتابا بعنوان (وغاب فارس الرومانس) وقد جمعت في هذين الكتابين دراسات أدبية لنتاج الجفري، وشهادات من زملائه ومجايليه، وقراءات لنصوصه الإبداعية وكتابات رثائية، وبعض الحوارات الصحافية التي أجريت معه أثناء حياته.

(1) انظر: محمد بن أحمد الشدي: عبدالله جفري كاتب قدير فقدناه، صحيفة البلاد، بتاريخ 2008/10/15، ولم أجد من تحدث عن هذا التكريم سوى الأستاذ محمد الشدي في مقاله المذكور هنا.

مؤلفاته: (بيبلوغرافيا حاصرة)

1 - الأعمال الكاملة، عبدالمقصود خوجه، جدة، ط 1، 2005، 6 أجزاء.

كتب المقالات والخواطر:

1 - أبواب للريح والشمس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م، 200 ص.

2 - أنفاس على جدران القلب، جدة، الشركة السعودية للأبحاث والنشر، 1405هـ/ 1985م، 136 ص.

3 - برق لجنون المهرة، القاهرة، مكتبة غريب، 1407هـ/1987م، 189 ص.

4 - جيل عاطفي أم أناني، الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، 1426هـ/2005م، 150 ص.

5 - حوار في الحزن الدافئ، جدة، تهامة، 1403هـ/1983م، 196 ص.

6 - حوار وصدى، جدة، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، 1399هـ/1979م، 128 ص.

7 - رسائل حب عربية، جدة، دار الشريف، 1408هـ/1998م، 169 ص.

8 - سطر بدفء الكون!؟، جدة، المؤلف، 1410هـ/ 1999م، 142 ص.

9 - عصر الكلمة العار، جدة، مطابع سحر، 1411هـ/1991م، 210 ص.

10 - فقط، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1405هـ/1985م، 126 ص.

11 - لحظات، تونس، الشركة الوطنية للتوزيع، [1979]، 75 ص.

12 - لوحات على الشفق، جدة، المؤلف، 1414هـ/1994م، 138 ص.

13 - 100 خفقة قلب، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، 2005م، 255 ص.

14 - المثقف العربي والحلم....!، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1422هـ/201م، 259 ص.

15 – من كراستها الخاصة، جدة، المؤلف، 1424هـ/2004م، 189 ص.

16 – من يشتري الضحك والفرح؟، الرياض، كتاب المجلة العربية ع 5 (جمادى الأولى 1418هـ/ سبتمبر 1997م) 27 ص.

17 – نبض، جدة، تهامة، 1401هـ/ 11980م، 216 ص.

18 – نزار قباني آخر سيوف الأمويين الذهبية، بيروت، منشورات النور، 2005م، 217 ص.

19 – وطن فوق الإرهاب، جدة، المؤلف، 1425هـ/2004م، 140 ص.

20 – هذا يخصك سيدتي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1404هـ/1994م، 267 ص.

تراجم وسير:

1 – الأستاذ.. شيخ النقاد! عبدالله عبدالجبار.. وماذا عنه؟، المجلة العربية، ع 86، (صفر 1425هـ/ أبريل 2004م) 32 ص.

2 – الزيدان زوربا القرن العشرين، جدة، مؤسسة عكاظ للصحافة والطباعة والنشر، 1413هـ/1992م، 184 ص.

3 – محمد عبدالصمد فدا سابق عصره، جدة، كتاب الاثنينية، 1429هـ/2008م، 223 ص.

4 – مشواري على البلاط، جدة، كتاب الاثنينية، عبد المقصود خوجه، 1430هـ/2009م، 368 ص.

الأعمال القصصية:

1 – الجدار الآخر، جدة، الدار السعودية للنشر والتوزيع، 1389هـ/1969م، 1ص.

2 – حياة جائعة، جدة، دار الأصفهاني، 1382هـ/1962م، 101 ص.

3 – الظمأ، جدة، تهامة، 1400هـ/1980م، 119 ص.

الروايــات:

1 – أيام.. معها!؟ بيروت؛لندن: دار الساقي للطباعة والنشر، 2001م، 184 ص.

2 – تلك الليلة، جدة، تهامة، 1404هـ/1984م، 145 ص.

3 – جزء من حلم، جدة، تهامة، 1404هـ/1984م، 145 ص.

4 – الحلم المطعون، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م، 214 ص.

5 – زمن.. يليق بنا! الرياض، دار الصافي للثقافة والنشر، 1410هـ/1989م، 628 ص.

6 – العاشقان، بيروت، لندن، دار الساقي للطباعة والنشر، 1426هـ/2005م، 277 ص.

7 – العشب فوق الصاعقة، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، 1426هـ/2005م، 144 ص.

الفصل الأول

بنيـــــة الزمــــن

- المبحث الأول: الترتيب الزمني.
- المبحث الثاني: ســرعة الســرد.
- المبحث الثالث: التـواتــــــــر.

يمثّل الزمن عنصرا أساسا في بناء العمل السردي بعامة، والرواية «هي فن شكل الزمن بامتياز»[1] وقد تغير بناء الزمن في الرواية الحديثة عما كان عليه في الرواية الكلاسيكية أو الواقعية؛ إذ «دأب الروائيون الواقعيون على اتباع خط مستقيم في التسلسل الزمني الرئيسي في بناء الرواية»[2] بينما أخذت الرواية الحديثة في اجتراح أشكال جديدة لبناء الزمن الروائي. وقد أفاض السرديون في الحديث عن الزمن وقضاياه ومسائله، لذا سأتجنب التكرار والإطالة وأركز الحديث حول الترتيب الزمني الذي هو محور هذا الفصل من البحث.

تقوم دراسة الترتيب الزمني في الرواية على النظر في حاصل التباين الماثل بين زمن الحكاية – وهو «الزمن الحقيقي أو المتخيل الذي تدور فيه أحداث القصة المروية»[3] – وزمن الخطاب، فزمن الخطاب خطيّ أفقي بينما زمن الحكاية متشظٍّ متعدد الأبعاد؛ حيث يمكن أن تقع أحداث متعددة في الوقت ذاته على مستوى الحكاية، إلا أنه لا يمكن للخطاب أن يقدمها إلا وفق ترتيب زمني خطي، يعرض حدثا تلو الآخر، وهذا التباين بين الزمنين، هو الذي يفسح المجال للكاتب أن يستخدم التحريف الزمني، ويتدخل في ترتيب الأحداث بالكيفية التي تمليها عليه

(1) محمد برادة: الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مجلد 11، ع 4، 1993، ص 22.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، ط 1، بيروت، 1985، ص 53.

(3) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط 1، تونس 2010، ص 230.

الغايات الفنية والمقاصد الخطابية. ومن هنا ينتج التنافر بين زمن الحكاية وزمن الخطاب[1]. وينشأ شيء من التعقيد في الأبنية الزمنية[2].

وبناء على ذلك فإن الأصل في العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب هو الاختلاف والتباين، وليس التماثل والاتفاق، وهذه العلاقة متأتية من الطبيعة المتباينة للزمنين، إذ إن زمن الحكاية يتقدم دائما ولا يعود إلى الخلف أبدا، بينما يمكن زمن الخطاب أن يتجلى في وجوه متعددة، فيؤخر حدثا متقدما، أو يقدم آخر تالياً.

إن دراسة الترتيب الزمني لقصة ما تعني «مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[3] والدارس حين يتعرض لدراسة الترتيب الزمني، فهو إنما يقلب مظاهر العلاقة الماثلة بين الزمنين في النص السردي. وتتحدد هذه العلاقة عبر ثلاثة محاور سيفرد لكل منها مبحث مستقل في هذا الفصل.

(1) انظر: تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1987، ص 48. وانظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط 1، بيروت، 2002، ص 50. وانظر: محمد الباردي: في نظرية الرواية، سراس للنشر، دط، تونس، 1996، ص98. وانظر: عبدالعالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، مجلد 12، ع 2، 1993، ص ص 129-145.

(2) انظر: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، عويدات، ط 2، بيروت، باريس، 1982، ص 101.

(3) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي، منشورات الاختلاف، ط3، الجزائر، 2003، ص 59. ويلحظ أن مترجمي الكتاب يستعملون مصطلح القصة للدلالة على الحكاية المروية ومصطلح الحكاية للدلالة على النص القصصي، والصواب عند دارسي السرد أن يطلق مصطلح الحكاية على الحكاية المروية، ومصطلح القصة أو الخطاب على المتن القصصي، ووجب التنبيه هنا تفاديا للخلط الحاصل بينهما في كثير من الدراسات العربية.

المبحث الأول

الترتيـب الزمنـي

1 - الاسترجـــــــــــاع.

2 - الاستبـــــــــــاق.

الترتيب الزمني

Temporal Order

يشكّل الروائيُّ الزمن لا على أساس تعاقبه وتواليه، بل على أساس إحساسه الخاص بالزمن وتراتبية إيقاعه في ذاكرته النفسية والفكرية، بالإضافة إلى اختياراته الفنية والدلالية. ودراسة الترتيب الزمني تُطلعنا على ما قام به الراوي من تصرف وتدخل في نظام ترتيب أحداث الحكاية حين نقلها إلى عمله الروائي. ويمكننا أن نحدد أهم هذه التدخلات في عمليتين؛ هما الاسترجاع والاستباق. وقد أطلق عليهما جيرار جينيت مصطلح المفارقات الزمنية، قائلا: «ونحتفظ بمصطلح المفارقة الزمنية الذي هو مصطلح عام للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين»(1) وسيدرس هذا المبحث أوجه المفارقات الزمنية.

1) الاسترجاع: *Analepsis*

الاسترجاع تقليد سردي قديم، «نشأ في الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي وتطور بتطورها ثم انتقل عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفية لهذا التقليد السردي»(2) وقد تعددت المصطلحات التي أطلقها الدارسون على

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 51.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 2، المغرب، 2009، ص 121.

هذه الإجراء السردي، مع اتفاقهم على مؤداه ومفهومه، فقال جيرار جينيت «وندلّ بمصطلح استرجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»[1] بينما اختار معجم السرديات مصطلح الارتداد، وجاء فيه: «والارتداد هو سرد لاحق لحدث سابق للّحظة التي أدركتها القصة»[2] واختار محمد الخبو مصطلح الاسترجاع، وهو يتمثل عنده في «إيراد حدث سبق النقطة الزمنية للحكاية التي بلغها السرد، أي ما يذكر بعد وقوعه»[3] كما استعملت ترجمات أخرى لدى عدد آخر من الدارسين[4].

يتضح من خلال النصوص السابقة اتفاق الدارسين على مفهوم هذه الحركة السردية وآليتها التي تتأدى عبرها، بينما يختلفون في التسمية أو الاصطلاح، ومن خلال تأمل الترجمات العربية للمصطلح أجد أن الاسترجاع والارتداد أقرب الترجمات دلالة على آلية عمل هذا الإجراء السردي، ولكنني أختار الاسترجاع دون الارتداد؛ وذلك لأن مصطلح الاسترجاع في تقديري أقرب دلالة على الوظيفة التي يؤديها والآلية التي يعمل بها، كما أنه يحيل إلى العملية الذهنية للراوي الذي هو مدار مجمل الإجراءات السردية، فالراوي حين يقدم على الخروج عن التتابعية

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 51.

(2) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 17.

(3) محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 89.

(4) استعمل أكثر الباحثين مصطلح (الاسترجاع) ترجمة للمصطلح الأجنبي *Analepsis*، واستعملت له ترجمات أخرى، حيث استعمل سعيد يقطين (الإرجاع). انظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 77. واستعمل محمد القاضي (الارتداد). انظر: محمد القاضي: تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر، ط 1، تونس، 1997، ص 64. ووافقه الصادق قسومة. انظر: الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، دط، تونس، 2000، ص 115. واختار سمير المرزوقي وجميل شاكر ترجمتي (اللاحقة والاستذكار). انظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1985، ص 80. بينما استعمل حسن بحراوي (سرد استذكاري). انظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 119.

الزمنية للأحداث باستحضاره حدثا سابقا على النقطة التي توقف عندها السرد، فهو إنما يسترجع حدثا ما عند هذه النقطة السردية تحديدا ، وذلك لغاية سردية أو دلالية يضمرها، وبالتالي فإن مصطلح الاسترجاع يبدو أكثر ارتباطا بفعل الراوي ومسلكه السردي، في حين إن مصطلح الارتداد لا يحمل هذه الدلالة ولا يتمحض لها بدقة كافية، بل يحيل إلى ارتداد السرد ذاته وليس إلى الراوي الذي هو الفاعل لذلك كله.

وبما أن حركة الاسترجاع واحدة من المفارقات الزمنية فلا بد لنا من اتخاذ نقطة زمنية افتراضية يتّحد عندها زمن الحكاية وزمن الخطاب، وقد سماها جينيت درجة الصفر «التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة. وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية»[1] تشكّل المفارقة استرجاعا كانت أو استباقا «مستوى زمنيا فرعيا بالنسبة إلى السياق الذي تندرج فيه»[2] ويسمّي جينيت هذا السياق القصة الأولى أو الأولية؛ كما في الترجمة العربية لكتابه[3]، ويسميها معجم السرديات القصة الابتدائية[4].

يجدر قبل البدء في تفصيل أنواع الاسترجاع أن يوضَّح مصطلحان سرديان لهما ارتباط وثيق بالمفارقات الزمنية وهما السعة والمدى، فالسعة هي «المدة التي تستغرقها المفارقة الزمنية من انفتاحها إلى انغلاقها»[5] أي المدة الزمنية التي تغطيها المفارقة وتستغرقها الأحداث المروية فيها، من بدايتها إلى توقفها.

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 47.

(2) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 17.

(3) انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 60.

(4) انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 17.

(5) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 255.

أما المدى، فهو «المسافة الزمنية التي تفصل الارتداد أو الاستباق عن اللحظة التي توقفت فيها الحكاية، لتفسح في المجال للمفارقة الزمنية»[1] وعلى هذا فالمدى يعني: مقدار المدة الزمنية الواقعة بين لحظة توقف السرد والحدث الذي قفزت إليه المفارقة. والسعة والمدى مصطلحان من وضع جيرار جينيت الذي وضّح مفهوميهما بقوله «يمكن المفارقةَ الزمنية أن تذهب في الماضي بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة، أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية. سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية، ويمكن المفارقةَ الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا وهذا ما نسميه سعتها»[2].

يأتي الاسترجاع على ثلاثة أنواع هي الداخلي والخارجي والمختلط، وتأتي هذه التصنيفات «اعتمادا على موقعه من المجال الزمني للقصة الابتدائية»[3] أي بالنظر إلى وقوع مدى الاسترجاع داخل الإطار الزمني للقصة الأولية أم خارجه، ولكل نوع من أنواع الاسترجاع حالات وصور ، تتضح فيما يأتي[4]:

---

(1) السابق: ص 379.

(2) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 59.

(3) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات: ص 17.

(4) لأنماط الاسترجاع وتقسيماته انظر: مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2004، ص ص 187-220. وانظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص ص 74-75. وانظر: نفلة العنزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 2011، ص ص 48-68. وانظر: أحمد العزي صغير: تقنيات الخطاب السردي، وزارة الثقافة والسياحة، ط 1، صنعاء، 2004، ص ص 177-197. وانظر: عبدالعالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، ص ص 134-135.

أولاً: الاسترجاع الداخلي:

وهو الاسترجاع الذي تقع سعته من انفتاحه إلى انغلاقه داخل المجال الزمني للقصة الأولية، بمعنى أن مدى الاسترجاع يقع داخل الحدود الزمنية التي تدور في إطارها القصة الأولية وليس خارجها، بأن تكون الأحداث المستعادة سابقة لنقطة توقف السرد دون أن تخرج تماما عن المحيط الزمني للقصة الأولية. وينقسم الاسترجاع الداخلي بالنظر إلى مضمونه القصصي الذي يحمله إلى ضربين:

أ) الاسترجاع الداخلي المضمَّن في الحكاية، أي عندما يكون مضمون الاسترجاع متصلا بمضمون القصة الأولية، ويصف جينيت هذه الاسترجاعات بأنها «مثلية القصة»[1]. وللاسترجاع المضمن حالتان؛ الأولى أن يكون تكميليا متمّما، ويسمى إحالة أيضا، وهذه الإحالة «تضطلع بسدّ فجوة سابقة في الحكاية»[2] والثانية: الاسترجاع التكراري، ويسمى التذكير، وذلك حين يعود السرد إلى رواية حدث سبق ذكره.

ب) الاسترجاع الداخلي غير المضمن في الحكاية، ويختلف مضمونه القصصي عن مضمون القصة الأولية. ويصف جينيت هذه الاسترجاعات بأنها «غيرية القصة»[3].

ثانياً: الاسترجاع الخارجي:

وهو الذي تكون سعته خارج الإطار الزمني للقصة الأولية، وفيه يعود مدى الاسترجاع إلى فترة زمنية تقع خارج زمن القصة الأولية التي توقفت حين انفتاح مفارقة الاسترجاع.

(1) انظر: جيرار جينيت، ص 62.

(2) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات: ص 18.

(3) انظر: جيرار جينيت، ص 31.

ثالثاً: الاسترجاع المختلط:

في هذا النوع من الاسترجاع تكون بعض السعة داخلا في المجال الزمني للقصة الأولية وبعضها خارجه.

يلحظ أن التقسيم السابق للاسترجاع يعتمد في الأساس على المدى، وهناك تقسيم آخر يستند إلى السعة فحسب، وبناء عليه يأتي الاسترجاع على ضربين:

الأول:

الاسترجاع التام، وذلك حين تنغلق سعته في النقطة الزمنية نفسها التي توقفت عندها القصة الأولية لتفسح له المجال. وهذا في حال كان الاسترجاع داخليا أو مختلطا، أما الاسترجاع الخارجي فإنه يكون كاملا متى انغلقت سعته بالانضمام إلى ذات المنطلق الزمني للقصة الأولية.

الثاني:

الاسترجاع الجزئي، ويكون في عكس الحالات السابقة؛ أي إذا انغلق الاسترجاع الداخلي أو المختلط ولم ينضم إلى النقطة الزمنية التي توقفت عندها القصة الأولية، أو عندما يختتم الاسترجاع الخارجي بإضمار ولا ينضم إلى القصة الأولية.

وللاسترجاع وظائف سردية يضطلع بأدائها أثناء النص السردي؛ من أهمها تكميل ثغرات القصة الأولية وسدّها، وتكثيف خواطر الراوي حول ما يرويه أثناء الاسترجاع، ورفْد القصة الأولية وتعزيز بعض تفاصيلها. وغير ذلك من الوظائف التي ستتبين عند تحليل نماذج من روايات الأستاذ عبدالله الجفري رحمه الله، كما سيقف المبحث على مدى كثافة حضور هذه المفارقة الزمنية في رواياته، والمقاصد الخطابية التي توخاها عبر توظيف هذه التقنية الزمنية.

أشار الدكتور حسن الحازمي إلى ميل أغلب الروائيين السعوديين إلى الأسلوب التقليدي القائم على التتابع في بناء الزمن، مستثنيا بعض الروائيين ومنهم الأستاذ عبدالله الجفري[1]، ودراسة بنية الزمن في روايات الجفري تثبت صحة ما ذهب إليه الحازمي، فالمفارقات الزمنية حاضرة بنسب تتفاوت من رواية إلى أخرى، وقد جاء الاسترجاع أكثر ورودا من الاستباق، وغالبا ما يأتي الاسترجاع في روايات الجفري ملبيا لنزعات نفسية يتجلى من خلالها «وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر الجديدة، حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات وأبعادا جديدة نتيجة لمرور الزمن»[2] بينما اختلف طول المدى وقصره من أنموذج إلى آخر، فيعود السرد عدة سنوات إلى الوراء أحيانا، وأحيانا يعود لأيام أو ساعات فحسب.

وبما أن الاسترجاع يشكّل «بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها - التي ينضاف إليها - حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى»[3] فإن معظم الاسترجاعات في مدونتنا تنطوي على جزء مهم ومؤثر جدا في الحكاية، وتضطلع بعديد الوظائف البنائية إلى جانب وظائفه السردية، فتسدّ ثغرات في القصة الأولية، وتستعيد شخصيات مهملة في سابق السرد، وتضيء جوانب من الحكاية فتفسر أو تبرّر أو تحلل وضعا سرديا ماثلاً.

في الأنموذج التالي يسرد الراوي أحداث ولادة ابنه الأول التي تمت بإجراء عملية قيصرية لزوجته إلهام، وُضع الطفل إثرها في صندوق طبي لضعفه وحاجته إلى عناية مركزة، ثم انتقل السرد إلى ذكر احتفال الأسرة والأقارب بمرور أسبوع على ولادة الطفل، ومع نهاية الاحتفال يسرد الراوي قائلاً: «وحينما أقفل

(1) انظر: حسن الحازمي: البناء الفني في الرواية السعودية، ص 404.

(2) عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، ط 1، عمّان، 2005، ص 29.

(3) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 60.

باب الشقة بعد توديع آخر ضيف من الأسرة، استلقى خالد على سريره... وأخذ يسترجع الأيام القليلة التي مضت.. كانت فرحته أكبر عندما أذن الطبيب بإخراج الطفل من الصندوق الزجاجي الطبي في وقت قصير، وقال له:

- إن ابنك في صحة جيدة.. لقد وضعناه في الصندوق للتأكد وللحرص.. إن صحته الآن مكتملة، ولكنه بجانب ذلك يحتاج إلى رعاية فلابد أن أراه مرة في الشهر»[1].

توقف السرد عند إقفال خالد باب شقته عقب مغادرة الضيوف واستلقائه على سريره، ثم يصرح الراوي ببداية انفتاح الاسترجاع بقوله «وأخذ يسترجع الأيام القليلة التي مضت» وهي الأيام ذاتها التي تدور القصة الأولية في إطارها الزمني، فالاسترجاع هنا داخلي مضمن في الحكاية؛ إذ إن مضمونه القصصي مرتبط بالمضمون الذي تحكيه القصة الأولية.

ابتدأ الاسترجاع بذكر حدث سماح الطبيب بإخراج الطفل من صندوق العناية الطبية المركزة، وهو حدث سبق ذكره قبل صفحتين من بداية الاسترجاع[2]، لكن الاسترجاع أورد أحداثا سردية كانت مهملة في القصة، حيث سرد تفاصيل سماح الطبيب بخروج الطفل، واستقبال الأم لطفلها، والحوار الذي دار بين الأب والأم حول اختيار اسم للمولود الجديد، وهو الحوار الذي استولى على معظم سعة الاسترجاع، وانتهى باتفاقهما على تسميته فارس.

تحكي اللحظة التي عاد إليها الاسترجاع حدثا سابقا على نقطة توقُّف السرد بأيام قليلة فقط، وهي تمثل مدى الاسترجاع الذي صرح به الراوي في المقطع المذكور، أما سعة الاسترجاع فيتضح لنا من سياق المفارقة أنها استغرقت زمنا قصيرا، يمكن

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، زمن يليق بنا، ج 2، ص ص 177-178.

(2) انظر: السابق، ص 175.

لنا تقديره بيومين أو بمدة تتسع لسماح الطبيب بخروج الطفل من العناية وحوار الوالدين حول تسمية الصغير. ثم انغلق الاسترجاع ولم يرجع الراوي إلى النقطة التي توقف عندها السرد حين انفتاح المفارقة، بل انتقل إلى أحداث أخرى تتمثل في عودة الحياة إلى منزل تلك الأسرة، وبذا يعد هذا الاسترجاع من النوع الداخلي الجزئي المضمن في الحكاية، وهو من الاسترجاع المتمم أو الإحالة التي تضطلع بوظيفة سد فجوة سابقة في الحكاية كان السرد قد أهملها أو أغفلها. وقدمت مفارقة الاسترجاع تفاصيل عكست الأثر النفسي والاجتماعي الذي أحدثته ولادة الطفل، وما صاحبها من معاناة الوالدين ثم فرحتهما بعد زوال أزمة الأم وطفلها.

يلحظ في روايات الجفري أن الراوي كثيرا ما يصرح بانفتاح الاسترجاع باستخدام عبارات تعلن ابتداء عملية الاسترجاع، مثل «أخذ يسترجع» التي استخدمها في الأنموذج السابق، وكلمة «تذكر» التي يستخدمها في الأنموذج التالي في رواية (العاشقان) إذ يقول: «تذكر الأقوال الحكيمة التي صارحه بها صديقه حامد يوم أمس، عندما وصفه بأنه ضعيف أمامها بحبه، وأنه اندلق عليها بينما ما زالت هي تتفحصه، وتسبر أغواره[1]. انفتحت مفارقة الاسترجاع هنا لتقطع تسلسل الحوار الدائر بين علاء وعالية، حين كانا يهمّان بصعود القطار مع صديقين آخرين لهما، ولم يخرج الاسترجاع عن المجال الزمني للقصة الأولية التي كانت تسرد أحداثا ابتدأت مساء اليوم السابق باتفاق مجموعة الأصدقاء تلك على ركوب القطار، والخروج بعيدا عن باريس إلى مدينة دوفيل الساحلية الفرنسية، ومن ثم تنفيذ اتفاقهم هذا صباح اليوم التالي الذي يغطي الاسترجاع الداخلي لحظات سريعة منه، وهو استرجاع ذو محتوى قصصي متصل بمحتوى القصة الأولية التي تسرد التباس العلاقة العاطفية الغامضة بين علاء وعالية وغموضها.

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، العاشقان، ج 3، ص 630.

نحن هنا إزاء استرجاع داخلي مضمن في الحكاية، يعود مداه إلى يوم واحد فقط هو يوم أمس، حسب تصريح الراوي، وتستغرق سعته لحظات سريعة استعاد فيها الراوي علاء كلام صديقه حامد. وهو استرجاع من النوع التكراري التذكيري؛ الذي يعيد حوارا سبق وروده في السرد؛ حين قال حامد لعلاء:

«- أنت لن تقدر على المحافظة عليها.

- ولماذا يا آبيه الأستاذ ؟

- أنت ضعيف أمامها، بحبك، أنت يا صاحبي اندلقت عليها واللي كان كان.

- أنا اسألك عن شخصيتها ورأيك بها، وليس عن ضعفي ودلقتي.

- أنا أجبتك، هي من النساء الفاحصات للرجل، تحتاج إلى رجل مثلي وليس إلى رجل مثلك: رومانسي، حالم، واقعي، منطقي، رومانسي ضعيف أمام امرأة»[1].

ينغلق الاسترجاع ويستأنف الراوي السرد من النقطة التي توقف عندها قبل افتتاح الاسترجاع، حيث تقول له عالية «إلى القطار أيها الشاعر»[2] ليتمثل أمامنا استرجاع داخلي تام مضمن.

وللاسترجاع «دور تكثيفي لا يتصل بما يروي بقدر ما يتصل بما يحصل منه في اعتقاد المتكلم من انفعال»[3] والاسترجاع السابق - بتكراره كلام حامد - يؤكد أهميته وتأثيره في نفسية علاء، واضطرابه أمام هذا الحكم الذي نطق به حامد وهو الصديق المقرب المشترك بين طرفي العلاقة. كما أن في كلام حامد إشارة على قدر من الأهمية والتأثير فيما بعد في سير أحداث الرواية وتوجيهها؛ حيث تتحقق نبوءته ويفشل علاء فعلا في الحفاظ على عالية، وتثبت تحولات الرواية أن عالية

(1) السابق: ص ص، 617-618.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، العاشقان، ص 630.

(3) محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 132.

نوع من الإناث الذي لا يميل إلى الرجل الرومانسي المندفع في عاطفته دون تحكّم أو سيطرة. والتذكير في هذا الاسترجاع التكراري يقدم تأويلا مختلفا للحدث لم يكن مطروحا قبل ذلك، وتعد هذه الطريقة «من أنجع الوسائل لترويج المعنى في الرواية»(1).

سبقت الإشارة إلى غلبة النوع الخارجي على الاسترجاعات الواردة في روايات الجفري – رحمه الله تعالى – ومن نماذجه هذا المقطع الذي تسرد فيه القصة الأولية زيارة سيف للقاهرة وهو الحدث الذي بدأت به الرواية، وحين استقر سيف في حجرته بالفندق الذي يقصده في كل زياراته للقاهرة انفتح الاسترجاع الخارجي وعاد إلى فترة زمنية خارج إطار الزمن الذي تدور عبره القصة الأولية، إذ يشكل المدى بينهما أكثر من عام حسب تصريح الراوي. ينفتح الاسترجاع بقوله: «مرة واحدة قست عليه هذه المدينة التي تفيض بالبشر فوق احتمالها. كانت يوم جاء ليواجه أنثى رافضة بلّورَها عشقه في عطاء وقيمة: المرأة/ القرار، التي كان يعتقد أنه لن يحب غيرها، ولا يرتبط من بعدها بامرأة يجد فيها: شموسها، وأقمارها، ونجومها، وعشبها، وأنهارها.

- لكنها أجهزت على حلمه، ومزقت قلبه حتى حولته إلى ما يشبه نشارة الخشب.
- يومها – أيضا – اكتشف أنها: امرأة تعاني من رغبة الانتقام من كل رجل.. يعشقها، وتطعن في صدقه لها.
- وهجر هذه المدينة... غاب مع انطفاء شموس الأنثى الرافضة، وانحسار أقمارها، وجفاف عشبها، وغيض أنهارها... وطال غيابه وقتا أكثر من العام، حتى تغلب على صدمته، وعاد إلى هذه المدينة التي تمنحه دائما: التجدد والصفاء»(2).

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 68.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، الحلم المطعون، ج 3، ص 21.

جاءت كلمة «يوم» محددة للزمن الذي استغرقه الاسترجاع، والواقع أن «يوم» كلمة يمكن لها أن تمثل يوما واحدا، كما يمكن لها أن تمثل فترة زمنية تمتد لأكثر من ذلك، وهذا - في تقديري - هو الغالب في مثل هذا السياق؛ فالراوي يستعيد موقفا يحتاج لجريانه فترة زمنية تكفي لاستيعاب لقائه بالأنثى التي كان يعتقد أنه لن يحب غيرها، كما إجهازها على حلمه وتمزيق قلبه واكتشافه طبيعتها الشخصية الناقمة على كل رجل يمكن أن يجسد دور العاشق في حياتها.

وحين ينغلق الاسترجاع يعود ليلتئم مع القصة الأولية في منطلقها الزمني، باستكمال سرد الأحداث التي حدثت في غرفة سيف بالفندق «وضع ثلجا في كأسه مختلطا مع عصير الليمون الذي يشربه كل صباح»[1] وتبين وهذه العودة أن الاسترجاع الخارجي جاء تاما.

لقد بدأ الراوي منذ الصفحات الأولى في الرواية بتكسير خطية الزمن بهذا الاسترجاع الذي يؤدي وظيفة تحليلية واضحة تكشف الخلفية العاطفية لشخصية سيف، أو ما يمكن أن نسميه التاريخ العاطفي للشخصية الذي يقدم للقارئ تفسيرا مهما لفهم سلوك الشخصية وأداءاتها في الرواية، كما إنه يقوم بالوظيفة الكلاسيكية المعتادة للاسترجاع، المتمثلة في استحداث شخصية جديدة لم تظهر من قبل في الرواية، وهي شخصية الأنثى التي مزقت قلب سيف وأجهزت على حلمه في الماضي.

وفي استرجاع خارجي آخر في رواية (أيام معها) يستغرق الراوي في سرد أحداث التفجيرات الإرهابية في شارع العليا بمدينة الرياض في العام 2003م «ارتجت الرياض لدويّ التفجيرات، وخرج المواطنون من إداراتهم، وركض الكثير منهم إلى مدارس أولادهم ليحتضنوا فلذات أكبادهم، وينطلقون بهم [كذا] إلى بيوتهم»[1]

(1) السابق: ص 21.

عند هذه النقطة يصرح الراوي بانفتاح الاسترجاع بقوله: «عاد الناس في الرياض بذاكرتهم إلى عام 1990م، يوم كان حاكم العراق/صدام حسين يرسل صواريخه المدمرة لتضرب أهدافا مدنية، وتهدم مدارس وبيوتا... يومها أصاب الناس الفزع لهول ما يواجهونه لأول مرة [...][2] التجربة يومها كانت عصيبة... في الليلة الأولى: بكى بعض النساء، وأجهش الأطفال، وهم يتكومون في أحضان بعضهم البعض... تلك تجربة أولى... لكن الناس بعد ليلتين من (معاشرة) صواريخ صدام المرسلة إليهم استطاعوا أن يوطنوا أنفسهم، وكان البعض منهم، حتى النساء والأطفال يصعدون إلى أسطح منازلهم لمشاهدة صواريخ صدام حين تصطادها صواريخ الباتريوت المضادة... ويتناثر التصفيق من حفافي تلك الأسطح»[3].

الاسترجاع هنا خارجي يعود إلى ذكر أحداث وقعت خارج الإطار الزمني للقصة الأولية التي تروي عن تفجيرات الرياض عام 2003م في مدى زمني يبعد ثلاثة عشر عاما عن حادثة صواريخ صدام على الرياض التي يسردها الاسترجاع، وتغطي سعته فترة عامين تقريبا، هي الفترة التي استغرقتها حرب الخليج الثانية في مطلع العقد الأخير من القرن العشرين، منذ دخول قوات صدام الكويت حتى إخراجها منه فيما عرف بحرب عاصفة الصحراء. ثم ينغلق الاسترجاع ويعود لينضم إلى المستوى الزمني للقصة الأولية، ويواصل سرد أحداث تفجيرات العليا بالرياض، ومشاهد فزع الناس أثناءها، وتأتي العودة صريحة بقوله: «اليوم... اختلف الخوف، تعامل آخر جديد يقتحم أمن مجتمعهم من خلال: الإرهاب»[4] ويمثل بانضمامه إلى منطلق القصة الأولية أنموذجا للاسترجاع الخارجي التام.

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، أيام معها، ج 3، ص 485.

(2) تشير هذه العلامة إلى الحذف الذي قام به الباحث، وما سوى ذلك من علامات الحذف فهو منقول بنصه.

(3) السابق: ص ص 485-486.

(4) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، أيام معها، ج 3، ص 486.

يقوم الاسترجاع السابق بدور المقارنة في محاولة من الراوي للربط بين حدثين متشابهين مرّ بهما المجتمع السعودي في فترات متباعدة، والموازنة بين حالتين من حالات الفزع والخوف المتولّدة عن القصف الصاروخي تارة، والتفجيرات تارة أخرى، وفي ذلك إشارة إلى التأثيرات والتحولات الطارئة على المجتمع السعودي فيما يتعلق بالجانب الأمني والنفسي والاجتماعي، حيث تعدّ تفجيرات الرياض الحدث الإرهابي الأول من نوعه الذي تشهده المملكة العربية السعودية، فهو إرهاب داخلي منظم، نفذه مجموعة من أبناء الوطن الضالين، بينما كانت صواريخ صدام حسين عدوانا خارجيا محضا، ولكن التأثيرات النفسية والاجتماعية والفكرية الناجمة عن الحدثين تكاد تكون متقاربة إلى حد كبير.

يأتي الاسترجاع الخارجي «لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث»[1] والأنموذج السابق ينهض بهذه الوظيفة إذ فيه رفدٌ وتأثيثٌ للحكاية، وذلك بالإشارة إلى الظروف العامة المحيطة بأحداثها وشخصياتها، والتي تظهر انعكاساتها وظلالها على سلوك الشخصيات ونفسياتها وأقوالها وأفعالها، أو انطباعاتها وهواجسها التي ترصدها الرواية.

تعد رواية (جزء من حلم) رواية الاسترجاع بامتياز، وهي إلى جانب رواية (تلك الليلة) من الروايات التي كثرت فيها الاسترجاعات بشكل ملحوظ، ومن بين هذه الاسترجاعات يأتي استرجاع طويل جدا امتد على مساحة أكثر من عشرين صفحة من الرواية، حيث كانت ليلى – وهي شخصية تتولى سرد أحداث الرواية غالبا – تسرد تفاصيل حوار دار بينها وبين أمها حول تطور المجتمع وتغير الحياة وتفكك العلاقات الزوجية وحالات الطلاق السريع، عند هذه اللحظة يصرح الراوي بانفتاح مفارقة الاسترجاع «وأخذتني كلمة أمي القهقرى، عدتُ إلى الماضي، عندما

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 54.

كان عمري ستة أعوام فقط!»[1]. بدأت الرواية وعمر ليلى يقترب من الأربعين، في حين يسرد الاسترجاع أحداثا وقعت وعمرها ست سنوات كما صرحت بذلك في افتتاح الاسترجاع، في مدى طويل جدا يقدر بأربعة وثلاثين عاما، تقول ليلى «كان أبي يدللني كثيرا: في الأوقات التي تسمح له مشاغله بالجلوس إلينا، أو في الأوقات التي كنت فيها أقتحم عالم أبي، وأفرض نفسي عليه، ولكنه تدليل في حدود!»[2].

قدمت مفارقة الاسترجاع الطويلة عددا من الأحداث التي لم تذكرها القصة الأولية، وهي أحداث متنوعة؛ منها ما يشير إلى تدليل الوالد لابنته ليلى، ومنها ما يلقي الضوء على شخصية الوالد وسلوكه، ومنها ما يبرز تحفّظ الأم على تدليل البنت وأختها، وقسوتها على ابنتها ليلى كلما كبرت في العمر، كما سرد الاسترجاع حدثا جوهريا أثّر تأثيرا كبيرا في أحداث الرواية؛ وهو غياب الأب شهرا كاملا عن البيت دون علم أحد عن وجهته، وحيرة الأسرة وقلقها وخوفها على ربّها، وكانت الصدمة إذ عاد مصطحبا زوجة ثانية، لتطغى حالة من الأسى والإحباط على جميع أفراد الأسرة التي كانت تنتظره بقلق بالغ. ثم ينغلق الاسترجاع بحديث الأم إلى ابنتها ليلى، إذ تخبرها أن ابن عمها قد تقدم لخطبتها، وقد أدخلها هذا الخبر في حالة صمت وذهول، وصَفتها بقولها «وبلّمت، كأني دخلت في لج بحر عميق!!»[3] وحين ينغلق الاسترجاع لا يعود السرد إلى نقطة توقفه في القصة الأولية، مشكلا أنموذجا للاسترجاع الخارجي الجزئي، وإذا كان قد أمكن تحديد مدى الاسترجاع من خلال تصريح الراوي به، فإنه لا يمكن تحديد سعته على وجه الدقة، لأن الاسترجاع تولى سرد أحداث متعددة تستغرق وقتا قد يطول وقد يقصر، إنما يمكن أن تقدر ببضعة أشهر، وذلك بالنظر إلى طبيعة الأحداث المسرودة فيه.

---

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 75.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 75.

(3) السابق: ص 95.

لقد قدم الاسترجاع إضاءة مهمة كشفت عددا من أحداث الحكاية ووقائعها التي أغفلها السرد في القصة الأولية، كما نهض بوظيفة تقديم شخصيات جديدة في الرواية؛ وهي شخصية والد ليلى وأختها وزوجة أبيها الجديدة وابن عمها، كما استعاد شخصية الأم التي غابت عن الأنظار بعض الوقت، ولعل استحداث شخصيات جديدة واستعادة أخرى سابقة في الرواية «هما وظيفتا الاسترجاع الأكثر تقليدية»[1] ولكنهما ليستا الوحيدتين في وظائف الاسترجاع، إذ بيّن التحليل السابق عددا من وظائف الاسترجاع وتمثيلاته وأشكاله في روايات الجفري.

وقبل أن تختم هذه الفقرة تجدر الإشارة إلى أنه لم يرد أي استعمال للاسترجاع المختلط في روايات الجفري، إذ جاءت كافة الاسترجاعات من النوعين الخارجي والداخلي على النحو الذي سبق تحليله في هذه الفقرة.

2) الاستباق: *Prolepsis*

يمثل الاستباق الصورة الثانية من صور المفارقات الزمنية ويتمثل «في سرد حدث لاحق أو ذكره مقدما»[2] وكما تعددت ترجمات مصطلح الاسترجاع تعددت ترجمات مصطلحات الاستباق لدى الدارسين[3]، وقد قسم جيرار جينيت الاستباق

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 61.

(2) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 21.

(3) وردت (السابقة) ترجمةً لمصطلح Prolepsis لدى كثير من الدارسين. انظر: - محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط 1، الجمهورية التونسية، 2001، ص 109. - شكري المبخوت: سيرة الغائب سيرة الآتي السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، دار الجنوب للنشر، ط 1، تونس، 1992، ص 70. - مراد عبدالرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1998، ص 23. وورد (الاستشراف) عند حسن بحراوي، انظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 132، وورد (التوقع) في ترجمة حياة جاسم، انظر: والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، مصر، 1998، ص 164.

إلى أقسام تشبه أقسام الاسترجاع، وتتنوع تلك الأقسام بالنظر إلى موقع المفارقة الزمنية من الإطار الزمني للقصة الأولية، وهي على النحو الآتي[1]:

أولاً: الاستباق الداخلي:

وهو الذي تقع سعته داخل الحدود الزمنية للقصة الأولية. ويأتي على نوعين :

أ) استباق داخلي مضمن في الحكاية؛ وذلك إذا روى مضمونا قصصيا متصلا بمضمون القصة الأولية. ويسمي جينيت هذه الاستباقات مثلية القصة[2]. وللاستباق المضمن في الحكاية صورتان:

الأولى: استباق متمم يسدّ مقدَّما ثغرة لاحقة في الحكاية.

الثانية: استباق تكراري تنبؤيّ يشير إلى حدث سيروى لاحقا.

ب) استباق داخلي غير مضمن في الحكاية، ويسرد الاستباق في هذا النوع محتوى قصصيا يختلف عن المحتوى القصصي للقصة الأولية. وهذه الاستباقات هي التي سماها جينيت غيرية القصة[3].

ثانياً: الاستباق الخارجي:

وهو الذي تقع سعته خارج المجال الزمني للقصة الأولية.

ثالثاً: الاستباق المختلط[4]:

ويكون بعض سعته واقعا داخل المجال الزمني للقصة الأولية وبعضها خارجه. ويضع جينيت تصنيفا آخر للاستباق حسب السعة، ويأتي على نوعين:

(1) لتقسيمات الاستباق وأنواعه انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص ص 77-86، وانظر: سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 1985، ص ص 50-55. وانظر: محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2005، ص ص 103-111.

(2) انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 79.

(3) انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 79.

(4) سيزا قاسم تسمي هذا النوع (المزجي). انظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 54.

الأول:

استباق تام، ويكون الاستباق الداخلي أو المختلط تاما في حال امتدت السعة حتى انغلاق الحكاية في القصة الأولية، كما يكون الاستباق الخارجي تاما إذا ما انغلقت سعته بالانضمام إلى النقطة الزمنية التي توقفت عندها القصة الأولية. وهذا النوع الأخير قليل الحدوث في النصوص القصصية بعامة.

الثاني:

استباق جزئي، وذلك إذا انغلق الاستباق الداخلي أو المختلط قبل أن ينضم للنقطة الزمنية التي توقفت عندها القصة الأولية، أما الخارجي فيكون جزئيا إذا انغلق بإضمار أو حذف، ولم ينضم إلى القصة الأولية.

يؤدي الاستباق وظائف متعددة في العمل الروائي؛ إذ يقوم بالتمهيد لحدث ما، أو يشكل توقعا أو نبوءة لحدث سيقع لاحقا، أو يسدّ فجوة لاحقة في السرد. وسنقف في الصفحات القادمة على نماذج من الأعمال الروائية للأستاذ الجفري، نحلل من خلالها الاستباقات وأنواعها ووظائفها التي أدتها.

بدا الاستباق في روايات الأستاذ عبد الله الجفري –رحمه الله– أقل ورودا من الاسترجاع، وقلة ورود الاستباق أمر شائع في الروايات بشكل عام، ويعلّل الدارسون هذا الأمر بأن النص القصصي معنيّ بما كان وليس بما يكون، وأن الاستباق يتنافى «مع المتخيل التقليدي لساردٍ عليه أن يبدو أنه يكتشف كثيرا أو قليلا القصة في الوقت نفسه الذي يحكيها فيه»(1) كما يتنافى «مع فكرة التشويق التي تكوّن العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية التي تسير قدما نحو الإجابة على السؤال: ثم ماذا؟»(2) ويرد الاستباق على عدة صور وأشكال، منها ما يتساءل عن احتمال

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 76.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 61.

وقوع حدث ما، ومنها ما يأتي استشرافا يتنبّأ بحدوث أمر قد يتحقق لاحقا أو لا يتحقق، ومنها ما يكون مجرد تمهيد استباقي لحدث سيتحقق في فصل أو مقطع لاحق في السرد. وسيأتي تحليل تلك الصور من خلال نماذج من الروايات

في مقطع من رواية (جزء من حلم) يسرد الراوي تفاصيل غياب الوالد عن زوجته وأولاده شهرا كاملا دون أن يعلم أحد منهم سبب غيابه، وقد سمعت زوجته أنه تزوج زوجة أخرى، وأخذت ليلى – التي تتولى رواية الأحداث – تسرد موقف الوالد حين عاد إلى البيت حاملا الكثير من الهدايا، وقدمها إلى زوجته وبناته محاولا تطييب خواطرهم «ثم أدخل يده في جيبه وأظهر علبة من القطيفة الحمراء، فتحها وناولها لأمي، وندّت مني شهقة إعجاب، فقد رأيت داخل العلبة خاتما من الذهب المرصّع بالألماس. أعطاه لأمي وهو يقول.. كأنه يسترضيها : هذا ليس قيمتك، فأنت زوجتي الأولى، والأصل، وأم ولدي الكبير وابنتيّ الأحلى ليلى وأحلام»[1] ردت عليه زوجته بقولها: «ربنا يخليك لنا يا أبو عبد الرؤوف.. أنت خيمتنا وتاج راسنا!»[2] عند هذه النقطة تتجه ليلى إلى الحديث عن أمها قائلة: «أشفقت على أمي في تلك الليلة، فقد كانت تكابر، وتحمل نفسها فوق طاقتها»[3] وهنا ينفتح الاستباق ويقفز إلى سرد حدث لاحق في الحكاية «لكنها قالت لي بعد عدة سنوات في ليلة شتائية باردة، وأنا أدلّك قدميها اللتين تشكوان من آلام الروماتيزم: كان ذلك الموقف صعبا علي يا ابنتي، ولكنّ الأصعب هو أن أفقد والدك»[4].

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 89.

(2) السابق: ص 90.

(3) نفسه.

(4) نفسه.

بالنظر إلى مدى هذا الاستباق نجده خارجيا؛ حيث وقعت سعته خارج الحدود الزمنية للقصة الأولية، وهي سعة استغرقت عدة دقائق فقط، دار خلالها حوار قصير بين الأم وابنتها، بينما يبعد مداه عدة سنوات كما صرح بذلك الراوي، وقد انغلق الاستباق دون أن يلتئم باللحظة الزمنية التي توقف عندها السرد حين انفتاح الاستباق، وإنما أخذ الراوي يسرد أحداثا أخرى في القصة، فيكون هذا الاستباق جزئيا غير تام.

لقد قامت مفارقة الاستباق بسدّ فجوة سردية لن تذكر في القصة لاحقا، وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بمضمون القصة الأولية[1]، فالأم لم تظهر لزوجها ألمها من زواجه الجديد بل حافظت على تماسكها ورباطتها، وقام الراوي باجتراح هذا الاستباق ليردم هذه الفجوة السردية الخاصة بآلام الزوجة، لتبوح عبر الاستباق بألمها الذي كتمته سنين عددا، وليبين الاستباق أثرا قويا من آثار ذلك الحدث من أحداث الرواية. وبهذا فقد قام الاستباق بتعضيد الحكاية وإسنادها، وأضاف تأويلا آخر لحدث لم يكن له ذات التأويل حال وقوعه.

وفي موضع آخر يروي إحباط أم زياد بسبب فشلها في اختيار الزوجة المناسبة لولدها الذي عاش مع زوجته عاما كاملا، احتمل فيه سوء طباعها وتعاملها، ثم طلّقها بعد أن أشارت عليه أمه بذلك، ثم التفت إلى أمه يخاطبها: «ما قصّرت يا أمي، سأستقدم لك خادمة تسهر على راحتك، فقد كبرتِ على شؤون البيت،

(1) تقسم الاسترجاعات والاستباقات إلى داخلية وخارجية استنادا إلى المدى والسعة، وهي اعتبارات زمنية خالصة، أما بالنسبة للمضمون القصصي الذي تحمله المفارقة فلم يستند إليه إلا في تقسيمات النوع الداخلي – من المفارقتين – إلى مضمن وغير مضمن، ويظهر في هذا الأنموذج ارتباط مضمون الاستباق الخارجي بمضمون القصة الأولية، وهو وإن كان أنموذجا قليل الورود، إلا أنني أعتقد أنه ينبغي إعادة النظر فيه وفي نظائره من الاستباقات والاسترجاعات الخارجية التي تحمل مضمونا قصصيا متصلا بالقصة الأولية، ومن ثم ربما جاز لنا أن نقسم المفارقات في قسمها الخارجي تقسيما آخر يعتمد على النظر في المضمون القصصي الذي تحمله، دون قصر التقسيمات على المستويات الزمنية فحسب.

استريحي واستمتعي بحياتك»[1] هنا يتوقف المستوى الزمني للقصة الأولية بانفتاح استباق يروي حدثا ترتيبه متأخر في الحكاية «لكن أمه استراحت للأبد بعد عام... وبكى في وحدته، والوجوه تتزاحم من حوله، والظلال يتراكم بعضها فوق بعضها الآخر»[2].

الاستباق هنا خارجي تقع سعته خارج النطاق الزمني للقصة الأولية، ويبعد مداه فترة زمنية قوامها عام كامل، ويقدم الاستباق حدثا متأخرا في الترتيب الزمني للحكاية، ولا يعود حين انغلاقه إلى نقطة توقف السرد، بل يتخذ الراوي اتجاها آخر في القصة، وهو بذلك يقدم لنا استباقا خارجيا من النوع الجزئي الغالب على أنواع الاستباقات في الأعمال السردية[3]. يلقي الاستباق مزيدا من الضوء على تفاصيل حياة الشخصية ويوضح عاملا مهما من العوامل المؤثرة فيها وفي أحوالها النفسية والاجتماعية التي يعيشها كما تقدمها الرواية.

وفي رواية (العاشقان) يخاطب البطل حبيبته الغائبة خطابا وجدانيا عميقا، يصف فيه صدق عاطفته وعمق ثباتها، وكيف أنها ستقاوم الزوال أو التراخي في مستقبل الأيام، يتوقف هذا الحديث بافتتاح استباق استشرافي يخبر من خلاله عما سوف يفعله في قادم الأيام، حيث يقول «كل صباح، كل مساء: سأفتح صندوقك الفضي الصغير، وأعود إلى أسرارك الثلاثة، ومفاتيحك الكنز، أعود إلى زهراتك الثلاث وهي تحسسني في كل صباح جديد : أن عبقها يزداد أريجا وشذى، متفوقة على جفاف الوقت!»[4] يواصل الراوي هذا الاستباق الممتد على ثلاث صفحات من

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 244.

(2) نفسه.

(3) انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 22، وانظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 85.

(4) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، العاشقان، ج 3، ص ص 672-673.

الرواية قائلا «أعرف ستقولين إن الحيتان لا ذنب لها وليست جريرتها!»[1] تحتوي هذه المفارقة إنباء مقدما عن حدث يتنبأ الراوي بوقوعه، وعن حوار يتوقع جريانه على لسان حبيبته، وهو يتوقع ما ستقوله من كلام اعتمادا على فهمه لطبيعة شخصيتها ونمط تفكيرها ورؤيتها.

تقع سعة الاستباق الداخلي داخل الإطار الزمني للقصة الأولية، وتمتد لتستغرق أياما يتعاقب خلالها أكثر من صباح وأكثر من مساء، وتستوعب حوارات يتنبأ بها الراوي. أما المدى الزمني للاستباق فهو غامض هنا، إذ لم يصرح به الراوي ولم يرد في النص ما يشير إلى تحديده، فهي فترة زمنية مستقبلية عائمة. أما مضمون الاستباق فهو متصل بمضمون القصة الأولية، وقد جاء من النوع المتمم الذي يردم ثغرة لاحقة في الحكاية، وحين ينغلق فإنه لا يعود إلى نقطة توقف القصة الأولية قبل انفتاحه، وإنما يأخذ منعطفا آخر في السرد، ينتقل عبره للحديث عن حبيبته عالية، فيشكل بهذا الانتقال أنموذج للاستباق الداخلي الجزئي الذي يسند الحكاية ويعضدها ويتمم ما قصرت عن سرده من أحداث قادمة، ويؤكد الأحداث المروية فيه تأكيدا يفيد تعيمق الإحساس الذي يبتغي الراوي تمكينه لدى القارئ.

ووردت بالإضافة إلى النماذج السابقة نماذج أخرى في هيئة تساؤلات تدور في حوارات داخلية، كما دار في نفس إلهام «كانت تتساءل في نفسها، وهي تنظف بيتها: هل اقتنع بطلبها، وذهب يستأجر شقة؟»[2] ويمكن أن يأتي الاستباق إعلانا وتوطئة لما سيروى لاحقا، فيربط مفاصل الحكاية بعضها ببعض محدِثا توقعا في ذهن القارئ، سواء كانت إعلانات طويلة الأمد يتحقق حدوثها بعد فترة زمنية طويلة، أم قصيرة الأمد «تصلُح في نهاية فصل مثلا للكشف عن موضوع الفصل التالي وهي

(1) السابق: ص 673.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، زمن يليق بنا، ج 2، ص 384.

تشرع فيه»[1] وقدر ورد في رواية (العشب فوق الصاعقة) أنموذجان لهذه الصورة من صور الاستباق، الأول حين قال الراوي في نهاية الفصل الثامن «ثم كانت بعد ذلك المواجهة الأهم بين ليال وأبيها»[2] ليشرع في الفصل التاسع في رواية تفاصيل تلك المواجهة، والأنموذج الثاني نجده في نهاية الفصل العاشر الذي يختتم بجملة قصيرة هي «حتى داهمها الخطر الأكبر»[3] ويأتي الكشف عن مضمونها بعد أمد قصير جدا في بداية الفصل الحادي عشر بقوله «هذا الفراغ العاطفي هو الخطر الأكبر الذي داهم حياة ليال»[4].

على هذه الصور وبهذه الكيفيات ورد الاستباق بنوعيه الخارجي والداخلي في روايات الجفري، أما الاستباق المختلط فلم ترد له نماذج في رواياته.

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 82.

(2) عبدالله الجفري: العشب فوق الصاعقة، هلا للنشر والتوزيع، دط، القاهرة، 2005، ص 52.

(3) السابق: ص 67.

(4) السابق: ص 68.

المبحث الثاني

ســــرعــة الســـــرد

1 - الحـــــــــــــــــــــذف.
2 - الوقــــــــــــــــــف.
3 - المجمــــــــــــــــل.
4 - المشهــــــــــــــــد.

سرعة السرد

Speed

تعدّ السرعة المظهر الثاني من مظاهر التغيرات الطارئة على زمنية السرد، ويقصد بالسرعة «العلاقة بين مدة هي مدة الحكاية، مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين، وطول هو طول النص المقيس بالسطور والصفحات»[1] وبإمكان الراوي أن يروي أحداثا استغرقت شهورا في بضعة أسطر ويتصف السرد حينذاك بالسرعة، كما يمكن له أن يبسط على صفحات من الرواية حدثا لم يستغرق سوى ساعة أو بعض ساعة من الزمن ويتصف السرد آنذاك بالبطء، ومن ثم فإنه لا يمكن أن نجد قصة من القصص متواقتة تماما مع الحكاية، دون أن يتأثر إيقاع الزمن فيها بتصرفات الراوي وتدخلاته، «وتحديد العلاقة بين القصة والحكاية في هذا المجال هو قياس سرعة السرد، وهي سرعة متغيرة وغير قارة، لأن القصة لا يمكن أن تكون خالية من آثار الإيقاع الزمني»[2].

ميّز جينيت بين أربعة أضرب من ضروب اللاتوافق الزمني في أربع حركات سردية، هي الحذف والوقف والمجمل والمشهد. وستقف الصفحات القادمة على مفهوم كل حركة من الحركات الأربع وتمثيلاتها وتشكلاتها في مدونة الجفري الروائية.

---

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 102.

(2) إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، ط 1، الجزائر، 1999، ص 71.

1) الحــذف: *Ellipsis*

ويطلق عليه أيضا (الإضمار)[1] وهو «يتمثل في قفز السرد على فترة زمنية من الحكاية بحيث لا يكون لها وجود في الخطاب»[2] أي إنه «يكون بإسقاط جزء من الحكاية في النص أو الخطاب»[3] وإذ يقوم الراوي بالقفز على فترات زمنية ما فإنه يسكت عن ذكر الوقائع التي دارت فيها[4]، وذلك لأغراض وغايات متعددة تتبين أثناء التحليل.

وبالنظر إلى تحديد زمن القصة المحذوف وعدم تحديده يأتي الحذف على نوعين؛ الأول: حذف محدد، وهو «الذي تُعيّن فيه المدة الزمنية المحذوفة من الحكاية. من قبيل هذه الإشارة : انقضت ثلاث سنوات»[5]. والثاني: حذف غير محدد، «وهو الذي لا تُعيّن فيه المدة الزمنية المحذوفة من الحكاية. ومثاله: انقضت سنوات عديدة»[6].

---

(1) وردت ترجمات عديدة لمصطلح Ellipsis ورد الإضمار والحذف في معجم السرديات، انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 29. واستعمل مصطلح (الإضمار) عدد من الدراسين العرب، انظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 93، وانظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 135. واستعمل (الحذف) آخرون. انظر: مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص232. وانظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 156. واستعمل بحراوي أيضا مصطلح (الإسقاط). واستعمل الصادق قسومة مصطلح (الإسقاط)، انظر: الصادق قسومة: علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط 1، الرياض، 2009، ص234. وترجمته سيزا قاسم بمصطلح (الثغرة) انظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 89.

(2) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 30.

(3) محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 135.

(4) انظر: جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دط، دمشق، 1997، ص 256.

(5) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 30.

(6) نفسه.

وأما من جهة الشكل فينقسم الحذف إلى ثلاثة أقسام:

الأول:

الحذف الصريح. «وهو الحذف الذي يعلنه النص»[1] وذلك بإحدى طريقتين:

أ - إشارة صريحة معلنة إلى مقدار الزمن المحذوف، «الأمر الذي يماثلها مع مجملات سريعة جدا، من نمط: مضت بضع سنين»[2].

ب - حذف مطلق أو خالص، وهو ما وصفه جينيت بأنه «درجة الصفر في النص الحذفي»[3] وتأتي الإشارة إلى النص المحذوف عند استئناف القصة. كأن نقول: بعد ذلك بسبع سنوات.

وفي كلا طريقتي الحذف الصريح يمكن أن يضيف الراوي إلى الإشارة الزمنية خبرا ذا مضمون قصصي من قبيل: «عشنا أربعة أشهر من السعادة» فيضاف إلى المدة المحذوفة وصف من الأوصاف التي تحوي مضمونا قصصيا ما، وهذه الحذوف المنعوتة هي أحد موارد السرد الروائي[4].

الثاني :

الحذف الضمني، والحذوف الضمنية «هي تلك التي لا يصرح النص بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني، أو انحلال للاستمرارية السردية»[5].

(1) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 30.

(2) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 118.

(3) نفسه.

(4) انظر: نفسه.

(5) السابق: ص 119.

الثالث:

الحذف الافتراضي، «وهو الذي لا يمكن تعيين موضعه من الحكاية، ولكن قد يُنبّه إليه بعد فوات الأوان»[1]. ويشكل هذا النوع من الحذف حالة من حالات الاسترجاع التكميلي الذي يسمى إحالة، ويقوم بسدّ فجوة سابقة في القصة[2]، وتأتي الإشارة إلى هذا النوع الافتراضي لغرض استيفاء تقسيمات الحذف فحسب، ولن يشار إليه عند تحليل النماذج؛ وذلك لأنه يمثل حالة من حالات الاسترجاع، فيُكتفى بما ذكر حوله في المبحث السابق من هذا الفصل. وهو على كل حال قليل في روايات الجفري كما سبق القول في مبحث الاسترجاع.

استعمل الجفري – رحمه الله – الحذف للقفز على الزمن الميت في الحكاية؛ ذلك الزمن الذي يحمل أحداثا ثانوية غير مؤثرة في سير الحكاية، تسريعا لإيقاع الزمن واقتصادا في السرد وتجافيا عن الحشو الذي يمكن أن يؤدي إلى الترهل والإملال. وقد جاء عدد وافر من الحذوف في روايات الجفري من نوع الحذف الصريح الذي يعلنه النص، كما يغلب لديه أن تأتي الحذوف الصريحة بإشارة تحدد المدة الزمنية المحذوفة من الحكاية، والتحديد مفيد من الناحية المضمونية إذ إنه يقف القارئَ على المدى الزمني لما أسقِط من الحكاية، ويقدم له بعضا من مبررات سلوك الشخصيات أو سير الأحداث.

ومن نماذج الحذف الصريح قول الراوي: «عاد خالد إلى منزله، بعد غياب ساعات أمضاها عند صديق له يعمل في باريس»[3] هنا حذف صريح أعلن عنه الراوي، إذ أسقط من سرده الأحداث التي دارت في منزل صديق خالد، واكتفى بتحديد مدة الغياب بساعات معدودة لا تصل إلى يوم كامل مثلا، ولكنه يظل تحديدا غير دقيق تماما.

(1) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 30.

(2) انظر: نفسه. وانظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 119.

(3) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، زمن يليق بنا، ج 2، ص 421.

وفي رواية (أيام معها) يذكر الراوي ابتعاد البطل عن حبيبته بصمت، ويُسقط الأحداث الواقعة في فترة الابتعاد، ثم يعلن عن هذا الحذف بقوله: «ومرت أيام على هذه التجربة المضنية له»[1] مضيفا نعتا يصف تلك الأيام بالضنى والقسوة، وقد حدد المدة المحذوفة من الحكاية بأيام وهو تحديد غير دقيق، واكتفى بذلك في هذا الحذف الصريح الذي يشبه المجمل السريع، وكأن الراوي بحذفه تلك المدة وصمته عن أحداثها يترك للقارئ مساحة يتخيل فيها مدى عذاب العاشق وضناه، سيما وهو قد ابتعد عن حبيبته بصمت أيضا.

وتتوالى الحذوف الصريحة في مقطع واحد من رواية (تلك الليلة) وتغدو أشبه بمجملات سريعة متتالية، وذلك حين يخبر الراوي عن زواج زياد ودخول امرأة جديدة إلى بيته، ثم يقول: «في الأسبوع الأول بعد شهر العسل، اكتشف أنها لا تعرف طريق المطبخ في بيت أهلها»[2] وقع حذفان في هذا السطر؛ الأول حذف صريح مطلق حين أسقط الراوي شهر العسل تماما من السرد وأشار إليه لاحقا عند استئناف القصة، وحدد مدته بشهر واحد هو شهر العسل. وجاء الحذف الثاني صريحا معلنا في قوله: «في الأسبوع الأول» حيث أعلن عن الحذف والمدة المحذوفة وحددها بدقة بالأسبوع الأول بعد انقضاء شهر العسل. ويرد حذفان آخران في السطر الثاني وذلك في قول الراوي «وفي الشهر الثاني ارتفع صوتها»[3] جاء الحذف الأول ضمنيا إذ قفز الراوي على الأسابيع الثلاثة المتبقية من الشهر الأول، ولم يعلن عنها ولا عن وقائعها أبدا، أما الحذف الثاني فهو صريح معلن محدد، حيث أسقط الراوي أحداث الشهر الثاني كاملة واكتفى بذكر ارتفاع صوت الزوجة فحسب. وبعد ذلك

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، أيام معها، ج 3، ص 441.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 243.

(3) نفسه.

بأسطر قليلة، يرد الحذف الخامس في قول الراوي: «وطال احتماله حتى انتهاء عام على اقترانه بهذه المرأة الصعبة»[1] عام كامل أسقطه الراوي بحذف صريح معلن ومحدد، ووصف الزوجة بالصعبة لافتا إلى أن العام كان صعبا كذلك. لقد سرد الراوي مدة زمنية قوامها عام كامل في مساحة قصصية لا تتجاوز عشرة أسطر متخذا من الحذوف المتنوعة ذريعة إلى هذا التكثيف السردي، حيث أعرض عن الانسياق في سرد أحداث غير مؤثرة في مسار الحكاية وأجملها في ملفوظات قصيرة. ويكثر في الحذوف الصريحة أن تأتي متبوعة بوصف من الأوصاف يصبغ الفترات المغفلة من الحكاية بصبغة تغني القارئ عن معرفة تفاصيل الأحداث الواقعة فيها، وتسهم في تسريع إيقاع الزمن القصصي وتكثيفه.

ورد الحذف المطلق عندما حذف الراوي شهر العسل إلى جوار ثلاثة حذوف صريحة معلنة متوالية في الأنموذج السابق، وورد كذلك في مواضع أخرى من روايات الجفري - رحمه الله - ومنها ما ورد في رواية (العشب فوق الصاعقة) حين كان الراوي يشير - دون تفصيل - إلى محاولة الفتاة (ليال) تجاهل فضولها الداخلي للاتصال برقم الهاتف الذي ألقاه إليها شاب في السوق، ثم يقول بعد ذلك «طلبت رقم هاتفه بعد ثلاث ليال من المقاومة»[2] فلم يتطرق الراوي إلى تفاصيل الليالي الثلاث، وحذفت من السرد تماما، وحين استأنف الراوي القصة أشار إلى المدة المحذوفة وحدد مدتها بدقة، ووصف المدة المحذوفة وصفا يعطي فكرة عن طبيعة تلك الليالي، ويوضح أنها حفلت بتفاصيل محاولة الفتاة مقاومة رغبة الاتصال الهاتفي بالشاب المجهول.

(1) السابق: ص 244.

(2) عبدالله الجفري: العشب فوق الصاعقة، ص 79.

ويرد الحذف المطلق في رواية (جزء من حلم) في حديث الراوي عن زواج ليلى من ابن عمها حسين، واكتشافها في رحلة شهر العسل أنهما غريبان عن بعضهما في كل شيء، ويقفز الراوي متجاوزا أحداث عام كامل بقوله: «انتهى عام كامل على هذا الرباط، كنت من خلاله أقنع نفسي وأصبرها وأعدها بالمستقبل»(1) يحذف الراوي عاما كاملا ويسقطه من السرد ويكتفي بالإشارة إليه حين استئناف القصة، ويضيف إلى إشارته تلك مضمونا قصصيا يوحي بالكيفية التي انقضى عليها ذلك العام.

كانت تلك نماذج للحذف الصريح بأنواعه، وبرغم كثرة وروده في روايات الجفري إلا أنه لم يكن الأكثر ورودا فيها، بل جاءت معظم الحذوف من النوع الضمني الذي تكثر معه الفجوات في تسلسل الزمن السردي، دون أن يعلن عنها الراوي أو يشير إليها، إذ هي من الوضوح بحيث لا تخفى على المتلقي.

ومن نماذج الحذف الضمني ما جاء في رواية (الحلم المطعون) حين كان الراوي يسرد حدث استيقاظ عادل من نومه صباحا على اتصال هاتفي من صديقه الدكتور فلاح يخبره أنه ينتظره في بهو الفندق، ثم يتجاهل الراوي تفاصيل استيقاظ عادل واستعداده للخروج ونزوله إلى البهو ولقاء صديقه، منتقلا إلى نقل حواره مع صديقه خارج الفندق قائلاً: «ومع الخطوات الأولى لخروجهما من الفندق، سأل عادل صديقه»(2) وتظهر المدة الزمنية المحذوفة قصيرة هنا، إذ يمكن للقارئ أن يتفطن إليها ويقدرها بدقائق.

وفي رواية (العاشقان) يستغرق الراوي في سرد أفكار علاء الباطنية وهو في الطائرة التي بدأت تدخل أجواء باريس، وحين انتهى من ذلك انتقل بالسرد

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 11.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، الحلم المطعون، ج 3، ص 86.

مباشرة إلى الفندق بقوله: «حين بلغ الفندق... كان منهكاً جداً»[1] قفز الراوي بانتقاله هذا على مدة زمنية قد تمتد لساعات، لكنها تحوي في الغالب أحداثا اعتيادية يمكن القارئ أن يتخيلها ويدرك قلة أهميتها وتأثيرها في سير الحكاية. ويلحظ على المدة المحذوفة في الحذف الضمني الوارد في روايات الجفري أن تكون قصيرة لا تتعدى بضع ساعات أو دقائق كما في الأنموذجين السابقين وفي بقية مواضع الحذف الضمني في الروايات، والراوي يسقط تلك الأحداث ومدتها معوّلا على وضوحها وقربها من تخمين القارئ.

ومن الحذف الضمني الذي كثر وروده عند الجفري ذلك الشكل الذي تحدث عنه جان ريكاردو وهو «التنقل من فصل إلى فصل حيث تحدث فجوة في القصة»[2] إذ كثيرا ما ينتقل السرد في الفصل اللاحق إلى حدث جديد مغفلا مدة زمنية ما متعلقة بأحداث الفصل السابق دون إشارة إليها أو إلى مضمونها القصصي. ومن نماذج ذلك حديث ليال وخالها في نهاية الفصل السادس عشر من رواية (العشب فوق الصاعقة) عن موافقة أبيها على حضور خطبتها من ابن إبراهيم الشاهد بعد أسبوع، وفي بداية الفصل السابع عشر يبدأ الراوي سرد أحداث الخطبة بقوله عن والد العروس ووالد العريس: «قطان متحفزان... كل منهما ينظر إلى الآخر، محدقا، ومتربصا»[3] حيث أسقط الراوي أحداث الأسبوع السابق لموعد الخطبة المحدد[4].

على هذه الصور جاء الحذف في روايات الجفري، ناهضا بعدد من الوظائف على النحو الذي تبين أثناء تحليل النماذج فيما سبق.

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، العاشقان، ج 3، ص 580.

(2) جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص 256.

(3) عبدالله الجفري: العشب فوق الصاعقة، ص ص 107-108.

(4) ورد الحذف الضمني بالانتقال بين الفصول في عدة مواضع من الروايات، انظر على سبيل المثال: عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، ج 3، ص ص 257-258، 391-392، 442-443، 483-484.

2) الوقــف: *Pause*

يعدّ الوقف[1] أكثر الحركات السردية إبطاء، وفيه يتعطل السرد «وتُعلّق الحكاية، ليفسَح في المجال للوصف أو التعليق أو التأمل أو غير ذلك من الاستطرادات التي تدرج ضمن ما يسمى بـ:تدخّلات المؤلف»[2] أي إن حركة السرد الزمنية تتوقف بحضور بعض المقاطع التي لا تحمل ما يحدث حركة في الزمن السردي، ويتفرغ فيها الراوي للوصف أو التعليق أو إنتاج خطاب من نوع أو من آخر، وتكون سرعة السرد حينها صفرا[3].

يربط معظم السرديين بين الوقف والوصف، وكثير منهم يعدّ الوصف وقفا بالضرورة، والحق أن الأمر ليس كذلك؛ لأن «كل وقفة ليست بالضرورة وقفة وصفية، مثلما أن كل وصف لا يترتب عليه حتما توقف الحكاية»[4] فهناك من الوصف ما يحرك الزمن ويرفد الأحداث، وهناك من الوقفات ما ينأى عن الوصف إلى نقل انطباعات الشخصية حول موقف أو آخر، ومنها ما يعمد فيه الراوي إلى تعليقات أو إنتاج خطابات تأملية أو فلسفية أو نقدية أو غيرها.

(1) يستعمل معظم الدارسين العرب مصطلح الوقف في ترجمة المصطلح الأجنبي Pause انظر: محمد القاضي: تحليل النص السردي، ص 47. وانظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 78. وانظر: الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 126. و في كتاب آخر له استعمل قسومة مصطلحي (الإيقاف والقطع المؤقت). انظر: الصادق قسومة: علم السرد، ص 234. كما استعمل آخرون مصطلح (الوقفة). انظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 88. وانظر: إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، الجزائر، لبنان، 2010، ص 59. واستعمله شكري المبخوت ورجاء بن سلامة في ترجمة كتاب تودوروف، انظر: تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 49. واختارت يمنى العيد مصطلح (الاستراحة) انظر: يمنى العيد: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، دار الشروق، ط1، عمان، 1997، ص 83. وجمع محمد الباردي بين مصطلحي (الوقف والاستراحة)، انظر: محمد الباردي: في نظرية الرواية، ص 98.

(2) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 478.

(3) انظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 126.

(4) محمد القاضي: وآخرون معجم السرديات، ص 478.

جاء الوقف موزعا بين الوصف وتدخلات المؤلف بالاستطرادات والتعليقات، ولم يكن الوصف مندرجا دائما ضمن الوقف، إنما جاء أكثره محركا للسرد ودافعا لزمنيته، بينما جاء في عدد من المواضع معلقا للزمن ومبطئا للسرد، ولن يتوسع الحديث عن الوصف هنا لأنه سيأتي مفصلا – بإذن الله – في الفصل الثاني من هذه الدراسة. وسيكتفى بالإشارة إلى بعض نماذج الوقفات الوصفية الواردة في روايات الجفري.

يفتتح الراوي الفصل المعنون بـ «مرحلة العمر الأخرى» في رواية (زمن يليق بنا) بوقفة وصفية جاء فيها «وجهه أملس التعبير والملامح، ابتسامته: ذات تركيبات عدة، كلماته: كأنه يضعها في كفتي ميزان، يحرص ألا تميل كفة إلى أعلى أو أسفل»[1] يؤجل الراوي سرد الأحداث في مطلع هذا الفصل ليصف ملامح شخصية عاطف في وقفة قصيرة لا تتجاوز ثلاثة أسطر، جاءت تمهيدا للاسترسال في سرد أحداث علاقة عاطف بزوجته عهد في هذا الفصل من الرواية.

ومن الوقفات الوصفية ما يتجه إلى وصف المكان؛ كما في هذا المقطع الذي يصف مدينة جدة «جدة/ هذه الليلة: تسقيه الطلّ، وأصداء من إبداع الفجر المتوحد دوما مع موج البحر، مدينة تتمدد وتتسع وتكبر، وكأنها ترقب ركض الأفكار بديلا عن الركض اليومي بالأقدام. هذا البحر أمامه قد اختلط بتذكار الأضلاع، بوجوه تختال أمام المرآة/ الذات، وبآثار العجلات على الطرقات اللامتناهية الغيبية، وبصمت الأشجار تنادي: بوح النسمة عندما تخنقها رطوبة هذه المدينة الساحلية»[2] الوقفة الوصفية هنا «تمطط الزمن السردي، وتجعله وكأنه يدور على نفسه، ويظلّ زمن القصة خلال ذلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته»[3] ويظهر في معظم وقفات الوصف أنها لا تنفكّ عن وعي الشخصية الواصفة؛ فهي تقدم المشهد

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، زمن يليق بنا، ج 2، ص 590.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، أيام معها، ج 3، ص 514.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 165.

موصوفا عبر انعكاس ظلاله على نفسية الواصف وانطباعها في روحه، وهي بهذا لا تشكل وصفا خالصا، بل وصفا ملتبسا بإدراك الواصف ورؤيته الخاصة للموقف.

ثمة نوع آخر من الوقفات حضر بكثافة في روايات الجفري؛ ويندرج في ما سماه تودوروف (الخواطر العامة)[1] ويتمثل في الوقفات التي يستطرد فيها الراوي ليقدم تأملا أو نقدا أو تعليقا على حدث أو مشهد ما، ومن الوقفات ما يأتي قصيرا في أسطر، ومنها ما يطول ليستغرق صفحات. ومن الوقفات القصيرة هذه الوقفة التأملية الذاتية، التي تنقل إحساس الشخصية وتأملاتها الداخلية «يحسّ عادل أن في أعماقه وقرا كسمعه، وأن الإنسان حين يحتار فذلك لأنه لا يعرف، أو لأنه فقد القدرة على التمييز، أو الاختيار، أو القرار!... في مجال العاطفة يعتقد الإنسان أنه يزداد اقترابا من نفسه وروحه، ولكنه في الحيرة قد يقتل هذه النفس، ويغرّب هذه الروح!»[2] يتوقف سرد الأحداث هنا وتقف الحكاية عندما يرتد السرد إلى الذات، ويرصد تأملات الشخصية ورؤاها حول فكرة أو عاطفة ما، وقد ورد هذا النوع من الوقف كثيرا في روايات الجفري، وتتضح خلاله تدخلات المؤلف بطرح آرائه وتقديم أفكاره من خلال تعليق سير الأحداث والانتقال إلى تقديم مثل هذه التعليقات الذاتية، أو تلك المتعلقة بنقد واقع اجتماعي أو سياسي أو أخلاقي، ومن ذلك ما جاء في رواية (تلك الليلة) من نقد لغزو صدام حسين للكويت[3] ومثله الاستطراد في نقد اجتماعي يتركز حول الجيل الجديد من الشباب والعلاقات الأسرية المفككة بقوله: «تأثر نفسيا من شباب هذا الجيل الجديد، يكاد الأب لا يرى أحدا من أبنائه يتغذى معه وأمه أو يتعشى، ويجد ابنه الآخر نائما طوال ساعات النهار وحتى ساعات الليل الأول.. فهو جيل: تافه، أم معطل، أم عاطل، أم يفتقد التوجيه، ولم يجد القدوة؟ ماذا يفعل هذا الجيل.. هل هو باق: يحدق في سقف الغرفة؟!»[4] يمتد هذا الوقف الطويل على صفحتين من الرواية، في تعطيل بيّن

(1) انظر: تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 49.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، الحلم المطعون، ج 3، ص 86.

(3) انظر: عبد الله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 253 وما بعدها.

(4) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، أيام معها، ج 3، ص ص 471-472.

لحركة السرد وسير الأحداث، ولكنه يفتح النوافذ على آفاق مهمة تكشف الرؤية الفكرية لشخصيات الرواية التي تأتي هذه الوقفات ملتبسة بخطابها ورؤاها انطلاقا من وقائع الحكاية المسرودة.

ولعل الوقفات التأملية والتعليقات المتنوعة التي كثر ورودها في مدونتنا قد تسببت في اتساع حجم الخطاب قياسا إلى حجم الحكاية، بناء على أن الوقف هو «جريان للزمن في الخطاب وتوقف له في الحكاية»[2] كما تسببت أيضا في طول بعض الروايات، مثل رواية (زمن يليق بنا) التي تقع في أكثر من أربعمئة وخمسين صفحة، فالكاتب يتدخل غالبا للتعليق على المشاهد، ويتخذ بعضها ذريعة لتقديم أفكاره الخاصة إلى القارئ عبر إحدى شخصيات العمل الروائي، ونلحظ في أغلب تدخلات الجفري عودة إلى الداخل، أي إلى باطن الذات الإنسانية التي عالجت روايات الجفري كثيرا من قضاياها وأزماتها المعاصرة، كما نجد عودة مماثلة إلى عمق المجتمع، ورصدا لتحولاته وهمومه وصراعاته التي تعصف به.

3) المجمـــل: *Summary*

«يطلق هذا المصطلح على مواضع في القصة يرد السرد فيها مختصرا»[3] أي «دون تعرض لجزئيات الفعل ولا لمقول الفواعل»[4] ويتمثل المجمل[5] في «السرد في

(1) محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 135.

(2) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 373.

(3) عبدالوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، ط 1، تونس، 1998، ص 55.

(4) ترجم الدارسون العرب مصطلح summary ترجمات عديدة، وقد اختار أكثرهم (المجمل) ترجمة له، انظر: محمد القاضي: تحليل النص السردي، ص 47. وانظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية الرواية، ص 89. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 123. واختار (التلخيص) عدد آخر من الدارسين. انظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 77. وانظر: تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص49. واستعمل آخرون (الخلاصة) انظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 76. وانظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 145. وترجمه صلاح فضل (الملخص) انظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، الكويت، 1992، ص 279. واستعمل إبراهيم خليل ترجمتي (المجمل والتخصيص) انظر: إبراهيم خليل: بنية النص الروائي. ولا تخلو ترجمته بالتخصيص من غرابة واضحة.

بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال»[1] فالراوي يوجز في جمل أو أسطر قليلة أحداثا أو أقوالا استغرقت فترة طويلة من الزمن، بحيث يكون «زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية»[2] ويغدو السرد بمثابة التلخيص الموجز للأحداث والأقوال.

يؤدي المجمل إلى جانب الحذف وظيفة تسريع السرد في مقابل إبطائه في الوقف، لكن سرعة المجمل لا تأتي على وتيرة ثابتة دائما؛ إذ للراوي أن يسرد «وقائع زمنية من الحكاية تستغرق شهرا في بضعة أسطر، مثلما يمكنه إجمالها في بضع صفحات، وذلك وفقا لمتطلبات تنظيم الخطاب القصصي»[3] وقد ورد المجمل في مواضع متعددة من روايات عبد الله الجفري –رحمه الله- مؤديا عددا من الوظائف؛ إذ جاء بمثابة موجز استباقي لمجموعة أقوال ستدور لاحقا في حوار مطول بين عدد من الشخصيات في رواية (الحلم المطعون) وقدم لها الراوي بهذا المجمل «وتواصل الحوار بين هذه الصحبة عن: هموم الكاتب ومشكلته المزمنة مع دور النشر والتوزيع اللتين تمتصان عرقه وإبداعه، وتمنحه الفتات من حصيلة بيع كتبه»[4].

وفي الرواية ذاتها يأتي مجمل الأقوال موجِزا في ثلاثة أسطر حوارات دارت بين عادل وسارة طيلة طريقهما إلى مصر الجديدة «كان يشاكسها تارة ويستفزها تارة أخرى، والحوار بينهما لا ينقطع إلا ثوان، تشرد فيها سارة بذهنها، حتى كأن عادل لا يشاركها المقعد الخلفي من السيارة»[5] ثلاثة أسطر أو أقل حمّلها الراوي مجملا سرديا يلخص حوارا طويلا لم يكن ينقطع إلا ثواني معدودة، في حين أعرض عن

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 109.

(2) عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص 39.

(3) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 373.

(4) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، الحلم المطعون، ج 3، ص 34.

(5) السابق: ص 75.

سرد تفاصيل ذاك الحوار، لتسريع وتيرة الزمن السردي والقفز على الأجزاء غير المهمة من الأحاديث، وهذه إحدى أهم وظائف المجمل في روايات الجفري.

ومن مجمل الأقوال كذلك ما ورد في رواية (العشب فوق الصاعقة) حين أخذ الراوي ينقل كلام ليال لجدتها بإيجاز شديد «أخذت تعيد على مسامع جدتها محادثته كلمة كلمة، كأنها جهاز تسجيل التقط المحادثة بدقة متناهية»[1] لم يعمد الراوي إلى ذكر نص حديث ليال ولا مضمونه، بل أجمله إجمالا سريعا مكتفيا بوصف دقتها في النقل مثل جهاز تسجيل.

وكما وظف الجفري المجمل في تقديم المشاهد الحوارية، فقد وظفه أيضا في تقديم الأحداث، بحيث يجيء على هيئة مجمل أفعال، وذلك للانتقال من مشهد والتهيئة للدخول في تفاصيل مشهد آخر، كما جاء في رواية (جزء من حلم) على لسان ليلى «بدأت أكبر عندما بدأ أبي يكبر»[2] إذ تستوعب هذه الجملة القصيرة سنوات من الزمن، وتحمل في إيجازها عددا كبيرا من الأحداث التي يمكن أن تحدث خلال تلك السنين، عبر مجمل «يجمع سنوات برمّتها في جملة واحدة»[3] والمجمل إذ يرد لتقديم بعض المشاهد في الرواية والربط بينها؛ فهو إنما يؤدي وظيفته الأكثر تقليدية في السرد وهي الربط بين المشاهد المتعددة[4]، وبذا يكون المجمل «النسيج الذي يشكل اللحمة المثلى للحكاية الروائية، التي يتحدد إيقاعها الأساسي بتناوب المجمل والمشهد»[5].

(1) عبدالله الجفري: العشب فوق الصاعقة، ص 40.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 73.

(3) تودوروف: الشعرية، ص 49.

(4) انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 143.

(5) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 110.

وقد جاء المجمل في بداية الرواية أحيانا، مؤديا دور المجمل الاستباقي الذي يفتتح الرواية ويوجز - في أسطر - خلفياتها المتعددة وبعض تفاصيلها، كما في مفتتح رواية (العشب فوق الصاعقة) إذ ورد قول الراوي: «خُيّل إليها أن عمرها الغض الناهد نحو العشرين، قد تحول إلى برشامة صغيرة في يد تلميذ مضطرب قلق خائف...ها هي ليال، النبتة الطالعة من عمق مجتمع، كان شديد المحافظة، وخلال عشر سنوات أخيرة أخذ في الاتساع الخطير، وأخذت بعض جوانب الساتر المحافظ تتساقط رويدا»[1] لقد أعطى هذا المجمل مهادا مكثفا للدخول إلى عوالم الرواية، موضحا الأبعاد النفسية والذاتية لشخصية ليال، وملقيا الضوء على الخلفية الاجتماعية للمحيط الذي تدور فيه أحداث الرواية، مشيرا إلى عشر سنوات من التحولات التي سيتوسع السرد في رصدها في القادم من الرواية.

وفي المقابل يأتي المجمل لاحقا لتلخيص الأحداث السابقة وإجمالها، وتقديم ما يشبه الموجز المفيد من تعاقب الأحداث المروية سابقا، وبمثابة النتيجة التي آلت إليها تلك الأحداث؛ ومن نماذجه قول ليلى بعد أن سردت بالتفصيل حكايتها مع زوجها الذي خلعته «لقد باعني زوجي بالفلوس، واشتريت نفسي بالسأم للفراغ»[2] وفي مواضع عديدة من روايات الجفري يأتي المجمل لتسريع إيقاع السرد وإغفال التفاصيل التي لا تؤثر في الحكاية ولا تضيف إليها، كما أجمل الراوي أحداث يوم كامل في ثلاثة أسطر بقوله: «وفي اليوم التالي - بعد المطر - قاد سيارته اليابانية الصغيرة في ما تبقى من مياه الأمطار، متجها إلى السفارة الأمريكية لمنحه التأشيرة، وإلى مكتب الخطوط لشراء التذاكر وحجز مقعده في نهاية الأسبوع»[3]

(1) عبدالله الجفري: العشب فوق الصاعقة، ص 5.

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 160.

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 383.

وكثيرا ما نجد عبارات موجزة، تطوي حدثا جزئيا غير هام وتشير إليه بجملة صغيرة؛ من مثل «وارتدى ملابسه بسرعة»[1] وما أشبهها من الجمل.

وهكذا تعددت الوظائف التي أداها المجمل بمختلف أساليبه وصوره في روايات الجفري، على النحو الذي تبين في النماذج السابقة.

4) المشــهد: *Scene*

يحتل المشهد[2] موقعا مميزا بين الحركات السردية الأربع التي تدرس ضمن سرعة السرد، فإذا كان الحذف يشكل الحركة الأسرع بإسقاط جزء من الحكاية، والمجمل يطوي عددا من الأحداث في ملفوظ واحد، والوقف يعطل حركة السرد ويعلّق الحكاية؛ فإن المشهد يقوم في مقابل تلك الحركات الثلاث بضبط تقريبي لسرعة زمن الحكاية وزمن الخطاب، إذ يتطابق فيه الزمنان ويتعادلان «تعادلا عرفيا»[3].

يطلق مصطلح المشهد على «مواضع من القص المفصّل الذي قد ينطوي على الوصف المبأّر أو الحوار»[4] ويتمثل المشهد – تبعا لهذا التعريف – في السرد المبأر التفصيلي «الذي يقتضي نقل جزئيات بعض الأحداث وهي تقع [...] وكثيرا ما يلتبس بإدراك الشخصية للحدث»[5]، كما يتمثل أيضا في المقاطع الحوارية التي تنقل كلام الشخصيات دون تدخل من الراوي، أي «بالمحافظة على صيغتها الأصلية»[6].

(1) السابق: ص 242.

(2) يكاد يجمع الدراسون العرب على ترجمة هذا المصطلح Scene بالمشهد، ولعل ذلك راجع إلى وضوح المصطلح الأجنبي وعدم التباسه، على العكس من معظم المصطلحات السردية الأجنبية.

(3) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 278.

(4) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 394.

(5) محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 144.

(6) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 165.

لا يشكّل المشهد إبطاء للسرد ولا تسريعا له كما هو شأن الحركات الثلاث الأخرى، وإنما تأتي الأحداث والوقائع «في المشهد وكأنها تحدث أمام أعيننا الآن، أو تحكي نفسها بالحدوث»[1] بينما يصنف عدد من الدارسين العرب المشهد ضمن الحركات التي تسهم في تعطيل السرد إلى جانب الوقف، ومنهم حسن بحراوي الذي وصفه «بالحركة المعارضة للتسريع، أي ما يتصل بإبطاء السرد وتعطيل وتيرته»[2] وذهب إلى أن السرد يتباطأ في المشهد «فيحدث نوع من التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب»[3] وكأنه يفترض في زمن الخطاب أن يكون دائما أسرع من زمن الحكاية، وحين يحصل التوافق بينهما فزمن الخطاب هنا يتباطأ، وإلى مثل ذلك ذهبت الدكتورة سيزا قاسم؛ حيث ترى أن بناء الرواية الواقعية يقوم «من حيث الإيقاع الزمني على التتالي السريع مجسّما في التلخيص، والبطيء المتمثل في المشهد»[4] وفي هذا الرأي غرابة وبعد عن الدقة في التحليل والتقسيم، ومخالفة للصواب من آراء معظم السرديين الذين يرون أن المشهد هو الأقرب إلى تساوي زمن الخطاب وزمن الحكاية، بما أنه ينقل الحدث مفصلا بجزئياته، وبما أنه يتيح –في الحوار– لكلام الشخصيات أن يتجسّد أمام القارئ كما تلفظت به الشخصيات في أصل الحكاية، فأي إبطاء أو تعطيل للسرد في هذا؟ والمشهور لدى السرديين الغربيين والعرب أن الزمنين يتطابقان في المشهد، وأن المشهد «يقابل بقية أشكال السرعة التي يختلّ فيها هذا التطابق»[5].

(1) عبدالوهاب الرقيق: في السرد. ص 62.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 165.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 174. ويلحظ أن الأستاذ بحراوي حين يطلق مصطلح القصة فهو يعني به الحكاية.

(4) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 90.

(5) محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 136.

باستعراض مدونة الجفري الروائية تبيّن أن المشهد أكثر أشكال السرد الأربعة حضورا فيها، فكثيرا ما يتولى السرد المشهدي التفصيلي نقل الأحداث، وكذلك تكثر الحوارات بأنواعها بين الشخصيات، ففي مشاهد القصّ المفصل يهتم الراوي برصد جزئيات الأحداث التي ينقلها وكأنها تتحرك أمام القارئ، كما في هذا المشهد «عادت ليلى إلى غرفتها القديمة التي تربّت بين جدرانها، تتأمل عيناها: النافذة، والستارة، وذلك الخدش في أسفل مرآتها: ما زال منذ تركتها لبيت الزوجية التعيس! ألقت بجسدها بعرض السرير، وقد عقدت يديها تحت رأسها وهي تحدّق في سقف الغرفة، في جدرانها، في نافذتها، همست: كل شيء في هذه الغرفة لم يتغير إلا أنا تغيرت»[1]. سرد تفصيلي يتتبع الحدث ويرصد جزئياته بدقة، وكأن عدسة كاميرا احترافية تنقله للقارئ ليرى ويسمع ويتابع ويعيش تلك التفاصيل مع الشخصية الروائية، حيث لم يهمل المشهد شيئا من أجزاء المشهد: الغرفة، الفتاة، الخدش في المرآة، كيفية استلقائها في السرير، حتى شعور ليال نقله المشهد للقارئ بجملة أخيرة «إلا أنا تغيرت» فتتطابق هنا زمنية الأحداث مع زمنية الحكاية إلى حد كبير.

وإذ يؤدي المشهد «في الرواية دور بؤرة زمنية»[2] فالمشهد السابق يؤدي هذه الوظيفة التبئيرية بجلاء؛ إذ تُقدَّم الأحداث فيه مقترنة بإدراك الشخصيات ورؤيتها الخاصة للموقف المرصود، وهو إلى جانب ذلك يؤدي وظيفة سردية قوامها العرض الدرامي للحظات المتوترة والمشحونة من أحداث الرواية.

غالبا ما يأتي السرد المشهدي المفصّل عقب سرد مجمل سريع، كما في هذا الأنموذج الذي يروي مشهد خروج الرفقة من المطعم بعد العَشاء «أمضوا أكثر من ساعتين على مائدة العشاء في المطعم، وحين أشرعوا باب الخروج من المطعم:

(1) عبد الله الجفري: العشب فوق الصاعقة، ص 136.

(2) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 121.

كان صخب السهارى يشيع في حواري وأزقة (الحي اللاتيني) الذي اختاروا زيارته في الليلة الأولى، ومع خطواتهم الأولى: بدأ المطر ينسكب رذاذا، حتى أخذ ينهمر، واحتميا – عالية وعلاء – أمام بوابة درأت عنهما المطر قبل أن ينتصف الليل وصديقهما أمام بوابة أخرى، والنساء والرجال يركضون تحت المطر قبل أن ينتصف الليل بساعة، ورجل بأسمال بالية يعزف على جيتارة، وامرأة في الأربعين تمدّ يدها بأوراق اليانصيب لمن يريد أن يجرب بخته ويشتري، وشباب من فتيات وفتيان يتراكضون إثر بعضهم في بهجة ضحكاتهم التي تعلو وتتناثر»[1] تتضح دقة السرد المشهدي في استقصاء أجزاء الموقف والتركيز على جوانب مختلفة من مسرح الحدث، فنقل المشهد المكان والزمان والشخصيات بالإضافة إلى جوانب ثانوية تحفّ بالمشهد الأساس، تضيء للقارئ المحيطَ الذي تتحرك في إطاره الأحداث، في بناء محكم للمشهد التفصيلي، ونلحظ أن المشهد جاء عقب مجمل سردي سريع «أمضوا أكثر من ساعتين على مائدة العشاء في المطعم» وهذا التعاقب بين المجمل والمشهد هو الغالب على السرد في مدونتنا، إذ تمهد المجملات للمشاهد وتربط بينها.

وقد يتمثل السرد المشهدي في هيئة تأملات وأفكار داخلية في ذهن الشخصية، كما في هذا المقطع «في هذا السكون الذي أعقب إنزال سماعة الهاتف من يد سارة، تلفتت حولها في المكان، وقد سقطت في حيرة السؤال: ماذا تصنع الآن؟ لا بد لها أن تتحرك، أن تقوم وتفعل شيئا. لماذا أنهت حوارها مع فارس بهذا البرود الذي افتعلته في قمة دفء حديثه وحماسه؟ لا تدري، ربما أرادت أن تكبح اندفاعاته، ربما قصدت إغضابه ليثور عليها»[2] يرصد هذا المشهد أفكارا وتساؤلات تتداعى في وعي الشخصية، تأتي عقب السرد المجمل «في هذا السكون الذي أعقب إنزال

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، العاشقان، ج 3، ص ص 587-588.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، أيام معها، ج 3، ص 430.

سماعة الهاتف من يد سارة» سكون ظاهر لكن باطن الشخصية يمور بالحيرة وتتساقط خلاله الأسئلة، أسئلة ترصدها رؤية الشخصية للموقف وهي تفسر أو تحلل تصرفها بإنهاء المهاتفة على تلك الكيفية، وهنا لا يتوقف الزمن ولا يتعطل، بل يتطابق الزمن في الخطاب مع الزمن في الحكاية، فسارة قد دخلت في تأملاتها الخاصة واستغرقت زمنا معينا مثّله الخطاب، ويبدو المشهد هنا مؤديا دور «مكوّن بنيوي نشيط يساعد على تشكيل الدلالة الثاوية في النص القصصي»[1].

أما الحوارات فهي كثيرة جدا في روايات الجفري وهي تتنوع - كما أسلفنا - بين أقوال الشخصيات المنطوقة وغير المنطوقة، والغالب على الحوارات أن تأتي خالية من تدخلات الراوي في نصوصها، وقد تأتي مسبوقة بأفعال القول (قال - قالت - قلت - يقول... إلخ) أو غير مسبوقة بمثل هذه الممهدات القولية، وسيؤجل التوسع في دراسة الحوار إلى الفصل الثاني، ويكتفى بإيراد أنموذج واحد يمثل لنا الكيفية الغالبة على الحوارات التي تجسد المشهد السردي المتطابق زمنيا مع الحكاية :

«وطرأت على ذهن إلهام فكرة فسألت زوجها:

- ما رأيك لو حادثت أمي بالتلفون، أسألها فهي مجربة؟
- وما هو الاعتراض على الطبيب، إن الطفل يصرخ؟
- يا سيدي الوقت متأخر.
- ولماذا يفتحون المستشفيات والعيادات المناوبة؟
- لقد سمعت أمي تقول في مثل هذه الأحوال، تعني عندما يبكي الطفل بشدة: فإن السبب يرجع لألم في أذنه أو يمكن من بطن البسّة!
- بطن الأيه؟

(1) عبدالوهاب الرقيق: في السرد، ص 67.

- البسّة يا خالد، القطة يعني، وهذه الحالة معناها أن الطفل يشكو من مغص شديد»[1].

هذا جزء من حوار خارجي طويل، والمشاهد الحوارية الطويلة كثيرة في روايات الجفري - رحمه الله - كهذا الحوار الذي اقتطعنا جزءا منه هنا، فهو يمتد على أكثر من صفحتين، كما أن الحوارات عبر الرسائل المتبادلة بين الشخصيات كثيرة هي الأخرى، وتُظهر تلك الحوارات ذاتية الشخصيات المتكلمة، وتتيح لها فرصة التعبير عن أفكارها ورؤيتها الخاصة لعديد القضايا والمواقف.

لقد كان السرد المشهدي هو الغالب على أشكال السرد الأخرى في روايات الجفري، وقد حاولت الصفحات السابقة تمثيله بعدد من النماذج واستصفاء وظائفه التي اضطلع بها، والكيفيات التي جاء عليها.

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، زمن يليق بنا، ج 2، ص 183.

المبحث الثالث

التواتـــــــــــــــــــر

1 - الســــرد المفـــــــرد.
2 - الســـرد المفــرد المتعــدد.
3 - الســــرد المكــــــــرر.
4 - الســــرد المؤلـــــــف.

التواتـــر

Frequency

يعد التواتر المبحث الثالث من مباحث زمنية السرد، وقد وضع جيرار جينيت هذا المصطلح وأشار إلى أن السرديين لم يتناولوه بالدراسة، ويعده مظهرا من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، ويعني به «علاقات التكرار بين الحكاية والقصة»[1] ولئن أكّد الدكتور محمد الخبو قلة حضور التواتر في الدراسات العربية المعاصرة المهتمة بالزمن القصصي فإنه يؤكد أيضا أن جيرار جينيت هو من وضع مصطلح التواتر، وأن أحدا لم يطرقه من قبل[2].

وفي حديثه عن التواتر يقول جينيت «ليس حدث من الأحداث بقادر على الوقوع فحسب؛ بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى أو أن يتكرر»[3] ويحدد معجم السرديات موضوع التواتر بأنه «العلاقة بين نسب تكرار الحدث في الحكاية ونسب تكراره في الخطاب[4]. وتتعدد أنواع التواتر وتعددها منوط بإمكانية تكرار وقوع الحدث أو عدم تكراره من جهة، وتكرر المنطوق السردي في الخطاب أو عدم تكرره من جهة أخرى، ومن هذه الإمكانية أو القدرة يقوم نسق من العلاقات على أربعة أنواع؛ هي:

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 129.

(2) انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 210. وانظر: عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، مجلد 12، عدد 2، ص 142.

(3) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 129.

(4) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 122.

السرد المفرد، والسرد المفرد المتعدد، والسرد المكرر، والسرد المؤلف. وقد وردت أنواع التواتر الأربعة في روايات الجفري - رحمه الله - واختلفت نسب حضورها من رواية لأخرى، وسأختار رواية واحدة أقوم بتحليل صور التواتر فيها، وبيان الكيفيات التي تأدت بها والوظائف التي اضطلعت بأدائها، واختياري لرواية واحدة من بين مدونة البحث راجع إلى طبيعة مبحث التواتر الذي يقوم على علاقات التكرار بين الحكاية والخطاب، وعلى تعاود سرد الأحداث مفردة أو مكررة أو مؤلفة، فليس من المجدي - في نظري - أن تُختار نماذج من الروايات كافة، ويشار إلى مواضع التواتر وأنواعه على سبيل الاستشهاد للنظرية بأسلوب إحصائي أو انتقائي يذهب بالدراسة مذهبا سطحيا خاليا من العمق في التحليل والمعالجة، كما أنه يصعب أيضا الوقوف عند كل رواية لتحليل نماذج التواتر فيها، لأن ذلك يحتاج دراسة مستقلة من شأنها أن تطيل المبحث طولا فاحشا، يُخرجه عن انسجامه مع بقية المباحث في الدراسة. لذا فقد آثرت الاتجاه إلى معالجة مسألة التواتر في رواية (تلك الليلة) لما وجدته فيها من حضور كثيف للتواتر بأنواعه، ولأنني لمست فيها تمثيلا مميزا لتشكلات التواتر أرجو أن يقدم تصورا وافيا - بإذن الله - عن أسلوب الأستاذ الجفري في تعامله مع مسألة التواتر في سائر رواياته.

وتجدر - قبل البدء في تحليل التواتر في الرواية- الإشارة إلى ما يحصل بين أنواع التواتر من تعاقب وتناوب وتداخل، على نحو يجعل الفصل الدقيق بينها ضربا من الإخلال ببنية السرد في موضع أو آخر؛ إذ قد يجتمع السرد المفرد والمؤلف في رواية حدث واحد، أو يتحول السرد المفرد إلى مفرد متعدد، وهكذا.

تقديم الرواية:

تحكي هذه الرواية حكاية زياد؛ وهو رجل وحيد منعزل عن الاختلاط بالناس إلا في حدود العمل أو ضرورة القرابة، وتبدأ الرواية من نقطة وقوفه على مشارف

الخمسين من العمر، وقد توفيت أمه بعد عام من فشل زواجه بالمرأة التي تولت أمه اختيارها له، أثّر موت أمه في حياته كثيرا، وعزز شعوره بالوحدة، إذ يعاني من رتابة حياته بين العمل والمنزل، ويقضي وقته في قراءة الكتب التي يحبها، وكثيرا ما يهرب من واقعه إليها وإلى السفر لبلدان متعددة في إجازاته السنوية.

تقوم الرواية على التذكر غالبا واسترجاع تفاصيل أحداث مضت، عبر تقليب ألبوم الصور التي احتفظ فيه بصور تحكي عددا من المواقف والتجارب المتنوعة في حياته، فتشكل كل صورة منطلقا لرواية أحداث سابقة ربطته بمن يظهر في الصورة؛ إذ تأخذه صورة إلى حكاية صديقه سمير وزوجته إلهام التي توفيت بالسرطان، وأخرى إلى علاقته الفاشلة بمشاعل، السيدة الكويتية التي أحبها وتمنى الزواج بها، وفي أثناء علاقتهما التي نشأت في لندن يحدث أن يغزو صدام حسين الكويت فتسرد الرواية شيئا من أحداث حرب الخليج تلك، وتأخذه صورة أخرى إلى ذكرى صديقه القديم حسن الذي حاول التواصل معه وتجديد عهد المودة القديم دون جدوى، وبعد كل تلك الخيبات المتكررة يثور على ألبوم الصور ويمزقه ويقرر شراء ألبوم جديد يتركه فارغا دون صور.

يتعاود السرد على نفسه في هذه الرواية؛ إذ يتقدم ثم ما يلبث أن يعود إلى ألبوم الصور الذي يمثل محور الرواية يتذكر من خلاله زواجه وأمه المتوفاة، وأقاربه وأصدقاءه وحكاية حبه العاثرة، وصدمته في عدد من أصدقائه، وتقدم الرواية من خلال هذه المواقف نقدا اجتماعيا وثقافيا وسياسيا.

وسيسعى هذا المبحث إلى دراسة أنماط التواتر وأساليبه ووظائفه في هذه الرواية، مع بيان ما حصل بينها من تداخل وتناوب في بعض المواضع، ولن يكون التمييز بينها واضحا إلا من خلال التحليل والمقاربة.

1) السـرد المفـرد: *Singulative Narrative*

يسميه معجم السرديات القص الإفرادي[1]، وتعريفه «أن يُروى في الخطاب مرة ما حدث في الحكاية مرة، إنه قصّ مفرد لحدث مفرد»[2] وهذا النمط من التواتر هو الأكثر شيوعا في الروايات من بقية الأنماط[3]. وقد أشار السرديون إلى أن السرد المفرد هو أهم الأساليب السردية التي تنهض بمهمة نقل الأحداث[4]. وبالنظر في رواية (تلك الليلة) يتضح أن الراوي قد اتخذ هذا الأسلوب لنقل معظم أحداث الرواية، إذ نقل عبره أحداثا مفردة من الحكاية، ومن تلك الأحداث زيارة سامي لزياد في بيته «حين أشرع باب الفيلا وجد أمامه صديقه الذي حادثه قبل أيام بالهاتف، واشتكى له من المقاول والكذب:

- أهلا سامي، تفضل، خطوة عزيزة!
- عزيزة مين يا عم؟ أنت راجل انعزالي، اندياحي، استبطاني، جدراني.
- على هونك...أنت تشتمني أم تمدحني؟!»[5] ثم يسرد الراوي الحوارات التي دارت بين الصديقين في هذه الزيارة التي حدثت لمرة واحدة، ووردت في السرد مرة واحدة أيضا.

---

(1) لهذا المصطلح ترجمات كثيرة عند الدارسين العرب؛ إذ استعملت حياة جاسم (السرد الإفرادي) انظر: والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص 164. واستعملته أيضا عالية محمود صالح، انظر: عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص 54. بينما استعمل محمد الخبو (السرد المفرد). انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 210. واستعمل الصادق قسومة (القص المفرد) وأضاف إليه (الأحادي). انظر: الصادق قسومة: علم السرد، ص 229. واستعمل عبد الحميد بورايو (قصة مفردة) انظر: برنار فاليت: الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة: عبدالحميد بورايو، دار الحكمة، دط، الجزائر، 2002، ص 102.

(2) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 321.

(3) يرى إبراهيم خليل في كتابه (بنية النص الروائي) ص 113، أن التواتر «يشبه الوقفة من حيث أنه يعيق حركة السرد ويقلل من سرعة الإيقاع. فهو تكرار حدث معين مرارا» وهذا رأي غريب يكشف عن تصور مغلوط لمسألة التواتر وأنواعه وآليات اشتغاله في السرد؛ فالتكرار لا يحدث في السرد المفرد ولا المؤلف، بل إن السرد المؤلف – مثلا – يسرع إيقاع السرد وليس العكس.

(4) انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 130. وانظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 218.

(5) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص ص 255، 256.

يؤدي السرد المفرد وظيفة تقريرية في الأساس، تقوم على نقل أحداث الحكاية ووقائعها[1]، ومن الأحداث التي رويت بالسرد المفرد حدث سفره إلى لندن لزيارة صديقه سمير المرافق لزوجته المريضة هناك[2]، كما تولى السرد المفرد نقل حدث لقاء زياد بأحد أصدقائه القدامى الذي «تسنم مركزا مرموقا وكبيرا، وصارت صوره في الجرائد تظهر شبه يومية، وقد التقاه زياد مرة في حفل رسمي، فبادر راكضا للسلام عليه، ربما يستعيدان معا: ذكريات الدراسة، ومرحلة الفتَوّنة والشباب، ومدّ يده إلى من كان زميل دراسة فأصبح مسؤولا له شأن، وشعر زياد ببرودة يد الرجل الآخر الآن وهو يصافحه، ويقول له بترفع: أهلا، حتى كاد زياد أن يقيس كلمة أهلا على شفتي هذا المرموق بالمسطرة»[3] جمل فعلية متوالية تمكّنت فيها صيغة الماضي التي قامت بنقل الأحداث نقلا تقريريا مفصلا، ولم تغفل الأحداث الجزئية ولا الثانوية، وقد اقترنت الوظيفة التقريرية بوظيفة تبئيرية تقدّم الأحداث ملتبسة برؤية الشخصية المدرِكة. ويظهر الدور التبئيري بصورة أكثر جلاء حين يتناوب السرد المفرد والسرد المؤلف في سرد مشهد واحد. فللسرد المفرد علاقة وثيقة بالسرد المؤلف «إذ كثيرا ما يعرض هذا في موضع ذاك والعكس صحيح، وقد يجتمعان في موضع واحد»[4] وذلك ما يتبدى في هذا المقطع الذي بدأ بالتأليف بقوله «تسنّم مركزا مرموقا وكبيرا» وتسنّم المركز الكبير ليس حدثا مفردا بل صفة لازمة للصديق الذي يحكي عنه، واستخدم التأليف أيضا لجمع وقائع متكررة توحي بشهرة الصديق «صارت صوره في الجرائد تظهر شبه يومية».

وقد جاء المضارع التأليفي مقترنا بإدراك الشخصية وانفعالها بالحدث المروي، إذ يأتي ظهور صور الصديق في الصحف بمثابة نقل لوعي زياد بشهرة

(1) انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 236.

(2) انظر: عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 304 وما بعدها.

(3) السابق: ص 290.

(4) محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 213.

صديقه وحضوره الإعلامي وأهمية مركزه الوظيفي، وكذلك المضارع (يستعيدان) الذي يعكس رغبة داخلية لدى زياد، ويظهر عاطفة مودّة عميقة في الوجدان تجاه الصديق القديم، حيث يتمنى لو أظهر الصديق أمارةً على وداد قديم وذكريات ماضية يسترجعانها معاً في ذلك اللقاء العابر.

كثيرا ما يرد السرد المفرد في (تلك الليلة) متعلقا بالسرد المؤلف، ويتبين في الأنموذج التالي كيف يتداخل المؤلف مع المفرد في رواية حدث زواج زياد من امرأة اختارتها له أمه «وتوالت ضغوط أمه عليه، حتى خضع لرغبتها، دخلت بيته امرأة جديدة جميلة، سمراء طويلة، شعرها فاحم بلون الليل: في الأسبوع الأول بعد شهر العسل، اكتشف أنها لا تعرف طريق المطبخ في بيت أهلها، وبقيت أمه هي التي تطبخ لهما، وفي الشهر الثاني، ارتفع صوتها، تحب الصراخ، وإصدار الأوامر إليه، وقد طالبته بخادمتين: واحدة لها، والأخرى لأمه، وأحبطت أمه في اختيار ست البيت، واحتمل زياد كل هذه الطباع والسلوكيات من زوجته، حتى لا يزداد حزن أمه، وطال احتماله حتى انتهاء عام على اقترانه بهذه المرأة الصعبة»[1].

لصيغ الأفعال أثر قوي في تمييز أنواع السرد والدلالة عليها، وإن لم تكن قارة ولا لازمة الدلالة، وقد ذكر بعض السرديين أن صيغة الفعل الماضي «هي الصيغة المثلى للسرد المفرد»[2] وإن تأدى المؤلف أحيانا بفعل ماض كما في الفعل (توالت) والفعل (خضع) المسبوق بحتى، فالفعلان يؤديان معنى التأليف وإن وردا في صيغة الماضي؛ إذ يبينان أن ضغوط الأم لم تكن حدثا مفردا، بل هي جملة ضغوط متوالية تكررت أكثر من مرة حتى أدت إلى الخضوع، بينما جاءت معظم الأفعال الواردة في المقطع السابق في صيغة الماضي، إذ استعمل الراوي الأفعال التالية «دخلت، اكتشف، بقيت، ارتفع، طالبته، أحبطت، احتمل، طال» وقد جاءت بصيغة الإفراد

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص ص 243-244.

(2) محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 218.

ولم تسند إلى مثنى أو جمع، ولم يخرج عن صيغة الماضي المفرد إلا ثلاثة أفعال جاءت في صيغة المضارع التأليفي الذي يحول السرد المفرد إلى مؤلف، وهي الأفعال «تعرف، تحب، يزداد» ويظهر في التحول من صيغة الماضي إلى صيغة المضارع تحول مواز في عملية الإدراك الذهني لصيرورة الأحداث من وجهة نظر الشخصية المدركة، إذ من الواضح أن الراوي استخدم الفعل الماضي لنقل أحداث متعددة، وحين استبدل المضارع بالماضي فهو قد تحول من نقل الأحداث المفردة إلى التأليف الذي يسرد مرة واحدة ما حدث مرات متعددة، فهو ينقل الحدث بهذه الطريقة وفق رؤية الشخصية، ويظهر ذلك في قوله «اكتشف أنها لا تعرف طريق المطبخ في بيت أهلها» فالاكتشاف فعل إدراكي متعلق بوعي الشخصية يحيل إلى التجريد أكثر من نقل الأحداث مفصلة، إذ يصف الزوجة بأنها لا تجيد الطبخ مطلقا، وكذا في الاستخدام الثاني للفعل المضارع «تحب الصراخ وإصدار الأوامر إليه» يتضح من المضارع التأليفي أن فعل الصراخ قد حدث مرات عديدة، وهو الأمر الذي أوقع في إدراك زياد أن الصراخ وإصدار الأوامر من خصال هذه المرأة، وهنا نلحظ تغير نمط التواتر من السرد المفرد الناقل للأحداث على سبيل الإفراد إلى السرد المؤلف الذي يكتفي في نقل حدث مكرر بذكره مرة واحدة على سبيل الجمع والتأليف. وعلى هذا النحو في الانتقال من المفرد إلى المؤلف جاء الفعل المضارع الثالث في هذا الأنموذج، الذي يوضح فيه الراوي احتمال زياد طباع زوجته السيئة «حتى لا يزداد حزن أمه» واستخدام المضارع هنا يجمع الحزن المتكرر مع كل سلوك سيء يصدر عن الزوجة في سرد تأليفي واحد.

ويلحظ في الأنموذج السابق أيضا أن السرد المؤلف جاء ليعوض السرد المفرد حين كان من الصعب على الراوي استقصاء الأحداث المفردة المتطابقة والمتشابهة وتقديمها مفردة، وذلك لكثرتها وتعدد وقوعاتها[1]، لذا لجأ الراوي إلى التأليف

(1) انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، 224.

في سرد أحداث صراخ الزوجة وإصدارها الأوامر، وهي أحداث تتكرر وتحدث أكثر من مرة في الحكاية، واكتفى بذكرها مرة واحدة بصيغة الفعل المضارع الذي يؤلف ذلك الحدث المتكرر ويجمعه مرة واحدة في السرد، وعلى هذا النول جاء المضارع الثاني والثالث «لا تعرف، لا يزداد».

السرد المفرد كثير وغالب على بقية أنواع السرد الأخرى في روايات الجفري، وقد مرت عدد من نماذجه هنا، وتبيّن أن للسرد المفرد وظيفة تقريرية وأخرى تبئيرية، كما وقف التحليل على تداخل السرد المفرد مع السرد المؤلف في مواضع كثيرة من الرواية، وهذا التلازم بين النوعين معهود ومعروف في الرواية الحديثة.

2) السـرد المفـرد المتعـدد:

وصورته «أن يُروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية»[1] هكذا عرفه جينيت، وسماه: التفردي الترجيعي، وقال عنه «يظل هذا النمط الترجيعي تفرديا فعلا، وبالتالي يرتد إلى النمط السابق»[2] أي إلى السرد المفرد، ووافقه معجم السرديات في هذا وعدّ السرد المفرد المتعدد صورة من صور السرد المفرد إذ جاء فيه: «وينتمي إلى القص الإفرادي قصّ آخر سماه جينيت القص الإفرادي العائدي»[3].

وقد أفردته بقسم مستقل هنا لأنه – كما يظهر لي – يمثل نمطا مختلفا عن السرد المفرد من جهة تكرر الحدث في الحكاية وتكرره في الخطاب في هذا النوع، بينما لا يتكرر الحدث ولا تتكرر روايته في السرد المفرد، فالحدث في السرد المفرد يقع في الحكاية مرة ويُذكر في الخطاب مرة، بينما في المفرد المتعدد يقع مرات ويُذكر مرات، بالإضافة إلى أن للسرد المفرد المتعدد وظائف سردية وخصائص

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 130.

(2) نفسه.

(3) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 321.

أسلوبية تختلف عن تلك التي للسرد المفرد، على نحو ما سيتضح في تحليل النماذج، ولذا رأيت أن أعده نوعا مستقلا من التواتر، وإن اقترب على نحو ما من السرد المفرد، فأنواع السرد الأربعة تتعالق وتتداخل في أحيان كثيرة.

يقل ورود هذا النوع من التواتر في الأعمال الروائية بشكل عام، وقد علل معجم السرديات ندرة وروده في الروايات بأنه يحدث الملل والسآمة، وذلك بقوله «وهو يسبّب الملل والسآمة. لذلك كان نادر الاستعمال وخاصا برصد تأثيرات معينة»[1]، وتعليل ندرة استعماله بإحداث الملل والسآمة غير وجيه في نظري؛ لأن الملل قد يحدث لدى القارئ جراء عديد التقنيات والأشكال السردية؛ كالمشهد المفصّل الذي ينقل جزئيات الأحداث أو الحوارات أو الوقفات الطويلة على سبيل المثال، ولو كان مجرد التكرار باعثا على الملل لكان الأقرب لإحداث الملل - حسب هذه النظرة - هو السرد المكرر الذي يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، والواقع أن تحقُّق الإمتاع أو الملل راجع إلى قدرة المؤلف وأسلوبه في إحداث التشويق والمتعة أو الملل والسآمة. أما السرد المفرد المتعدد فهو -كما ذكر المعجم- خاص برصد تأثيرات معينة يكون لها تأثير قوي وظاهر في أحداث الرواية وسلوك بعض شخصياتها، مما يجعل الراوي يعيد سرد الحدث كل ما تكرر وقوعه في الحكاية، ليبرر أو يفسر أو يمهد لحدث أو لجملة من الأحداث والوقائع، وأما ندرة استعماله في الروايات فأرى أنها راجعة إلى أن الأحداث المتكررة في الحكاية غالبا ما تتأدى في الخطاب عبر السرد المؤلف إذا تماثلت وتقاربت في خصائصها وكيفياتها، أما السرد المفرد المتعدد فهو يروي الحدث الواحد كل ما تكرر وقوعه، وذلك لأهميته وتأثيره في سير الأحداث وسلوك الشخصيات وغير ذلك، وهذه النوعية من الأحداث المهمة ودائمة التأثير لا توجد في الروايات بكثرة وإنما تكون قليلة، ولذا قلّ ورود السرد المفرد المتعدد في الروايات بشكل عام.

(1) السابق: ص 321.

بناء على ما تقدم، فإنه لم يوجد حضور كثيف للسرد المفرد المتعدد في روايات الجفري بعامة، وفي رواية (تلك الليلة) على وجه الخصوص؛ حيث لم يرد هذا النوع إلا في مواضع قليلة جدا من الرواية، وجاء في الغالب راصدا لحالات معينة وتفاصيل تحفّ بالحدث المروي.

ثمة حدث تكرر وروده في مواضع كثيرة من الرواية، وتكراره في الخطاب مواز لتكرره في الحكاية، يتمثل هذا الحدث في تقليب زياد لألبوم الصور، الذي غالبا ما يكون منطلقا لرواية عدد من الأحداث على سبيل التذكر والاسترجاع، فعند تفكيره في اختيار وجهة يسافر إليها لقضاء إجازته، يتذكر زياد ألبومات الصور التي احتفظ بها ذاكرةً مصورةً لأسفاره السابقة، «أخرج الألبومات، ووضعها على الكومدينو بجانب السرير، حتى يحين موعد لقائه مع نفسه عندما يأتي المساء»(1) وفي المساء «يفتح ألبوم الصور ويسترجع منها أصداء الذكريات، والأشواق التي تبدلت، فسقط بعضها في النسيان، وبقي بعضها في الحنين»(2) يعرض السرد لذكر حدث تقليب الصور أكثر من ثلاث عشرة مرة أثناء الرواية، كلما تكرر وقوع الحدث تكررت روايته، إذ يبدأ تقليب صور الألبوم واحدة تلو الأخرى، ويعلق على بعضها تعليقا موجزا، ويتوقف طويلا أمام بعضها الآخر، ويتخذها منطلقا لسرد أحداث تتعلق بالصور التي تشكل ذاكرته الشخصية والعاطفية، وتتعدد أساليب رواية هذا الحدث في كل مرة يورده الراوي، وفي كل مرة يأتي محفوفا بتداعيات جديدة لم تُذكر في الورود السابق، راصدا انفعالات الشخصية المدركة إزاء الصور المتعددة «كل صورة من هذا الألبوم الذي يضعه في حجره تطلق عشرات العيون والوجوه، بعضها: يصافحه، وبعضها: يقبّله، وثالثها: يصفعه»(3) وفي موضع آخر

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 281.

(2) السابق: ص 288.

(3) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 295.

يحكي الراوي تفاعل زياد مع الصور «يتأمل الصورة، وتمتد أصابعه تتلمس كل وجه، وطاولة، وزهرة، ووعاء، تصطدم يده بيده، كأنه يصافح أفراد هذه الصورة»[1].

يلحظ في المقاطع السابقة استخدام كثيف للفعل المضارع في سرد الحدث (يضع، تطلق، يصافح، يقبل، يصفع، يتأمل، تمتد، تتلمس، تصطدم) وبذا تتعدى وظيفة التواتر التقريرَ إلى التخصيص؛ حيث يُروى الحدث مصحوبا برصد تفاصيل تقليب الألبوم وحركة باطن زياد أثناء هذا التقليب الذي يحدث مرات متعددة ومتباعدة، وأصبح الراوي مهموما لا بنقل الحدث فحسب، وإنما بنقل ملابساته وتفاعلات الشخصية معه وانفعالها به، وكأن الراوي ينظر إلى حدوثه الآن وليس في وقت مضى، ويتبدى التخصيص وتقصّي هيئات الحدث بجلاء في روايته لتأمل صورة من صور الألبوم، كان قد حكى عندها تفاصيل علاقته الفاشلة بمشاعر، ثم عاد لينظر في الصورة «أراد زياد أن يلتقط أنفاسه قليلا، كأنه يهرول وراء هذه الذكرى، أو الصورة، أو التجربة التي لم تأت بها السفن، ألقى ألبوم الصور في حجره، وأرخى ساقيه إلى الأمام، ورأسه يستقر على الكنبة، وهو يتلفع بأصداء ما زالت تعتاده من خمس سنوات كمدّ البحر وجزره»[2].

ومع صورة أخرى في الألبوم، يأخذ السرد المفرد المتعدد في تقصّي أطوار الحدث وتحولاته المتنوعة «امتدت يد زياد إلى ورقة الألبوم التي تتصدرها هذه الصورة، تساءل في نفسه: هل يمزق الصورة؟ ضوء الأباجورة الخافت الذي تنعكس ظلاله على الصورة، بل والألبوم، يراه وكأنه يرتعش، يضعف التيار الكهربائي ويقوى، يترنح كرأس زياد أمام تلك الليلة التي ذبحت صديقه سمير، وتلك الليلة التي ظن أنها ميلاد جديد لخفقه، وذبحته أيضا!»[3] يعمد الراوي هنا إلى رصد الحالة

(1) السابق: ص ص 296-297.

(2) السابق: ص 327.

(3) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 374.

الشعورية للشخصية، وأداءاتها السلوكية تبعا لما يتداعى بداخلها، حيث تحول الحدث من مجرد تقليب للصور إلى تأثر شعوري، ورغبة في تمزيق الصورة حنقا وغيظا من ذكراها المؤلمة التي تبعثها وتستعيدها، ليكون الطور الأخير نتيجة تصاعدية لهذا التفاعل مع الصور، وذلك حين يمزق زياد الألبوم في آخر الرواية، وهو آخر موضع ذُكر فيه هذا الحدث المتعدد، الذي اتخذه الراوي محورا لسرد معظم أحداث الرواية وختاما لها أيضا «تجمدت عيناه على ألبوم الصور الذي تركه قبل سفره فوق جهاز التلفاز، قفز كالمذعور، أمسك بالألبوم، وأخذ يمزقه وهو في حالة هياج طارئة وعنيفة، مزق الصفحات، والصور، حتى جلدة الألبوم، وبعثر كل هذه الأوراق في أرجاء غرفة نومه، وقذف بجسده على السرير يلهث كأنه كان يخوض معركة، قال: غداً، سأشتري ألبوما جديدا، وسأتركه فارغا نظيفا، بدون صور!!»[1].

يؤدي السرد المفرد المتعدد وظيفة تبئيرية بالإضافة إلى وظيفة التخصيص، إذ ينقل رؤية الشخصية التي تنقل الأحداث عبر إدراكها، وقد جاء مؤديا لهذه الوظيفة في سرده المتعدد لفكرة الوحدة التي تغلّف حياته، وشعوره المتكرر بها وإن لم يكن الشعور بالوحدة حدثا محسوسا ولا مشاهدا إلا أنه يمثل فعلا باطنيا من أفعال الشخصية[2]، وهو فعل أثر بعمق في تصرفات زياد وانفعالاته وردود فعله المختلفة.

شكلت حالة الوحدة محورا رئيسا في الرواية، وقد وردت عدة مرات، جاء أول ورود لها في السطور الأولى من الرواية «الآن، هو وحده حين يهبط المساء الرمادي على غرفته»[3] وفي الصفحة التالية يعيد السرد الإشارة إلى الشعور ذاته «وحده

(1) السابق: ص 409.

(2) يندرج سرد أفكار الشخصيات ومشاعرها ضمن قص الأفكار. انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 322.

(3) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 238.

يعيش في هذه الفيلا الصغيرة» وبعد ذلك بصفحات قليلة يقول الراوي: «وكأنه تعود على هذه الوحدة»[1] كان بإمكان الراوي الاكتفاء بالإشارة إلى وحدة الشخصية مرة واحدة باستخدام السرد المؤلف الذي يجرد الحدث في ملفوظ واحد، لكنه اتخذ أسلوب السرد المفرد المتعدد الذي يعاود سرد الحدث عدة مرات في الخطاب بموازاة مرات حدوثه في الحكاية، والحدوث هنا ليس للوحدة بوصفها حالة مجردة قارة، إنما يتعدد الشعور بها واستحضار زياد لوحدته ولتأثير هذا الشعور في حياته بوجه عام.

بالإضافة إلى الأسلوب الوصفي الذي أوردنا بعض نماذجه آنفا، نجد الراوي يعبر عن الوحدة بأسلوب قص الأقوال المنطوقة وغير المنطوقة، وهو الأسلوب الغالب في سرد الوحدة، من ذلك ما ورد في حديثه الهاتفي مع صديقه الذي يتساءل عن غيابه عن دعوة صديق مشترك للعشاء، يردّ زياد»من متى ألبّي دعوات عشاء أو غداء، ألا تعرفني؟!

– يرد عليه صديقه: يا أخي اخرج من عزلتك المصطنعة هذه. أم أننا لا نعجبك؟

– يقول له ببرود: ربما بالفعل لا تعجبوني [كذا] فدعوني في عزلتي»[2].

ومن الأقوال غير المنطوقة والحوارات الداخلية قوله لنفسه «ياه يا زياد، العمر يركض، لا زواج، لا أولاد، حتى ولا خادمة تنظف البيت، وتطبخ لك؟!»[3] وبعد سرد معاناته من آلام القولون في موضع آخر من الرواية يفكر في داخله قائلا «لو كانت معك زوجة رفيقة، لرعتّك الآن يا واد يا زياد!»[4].

(1) السابق: ص 244.

(2) السابق: ص 255.

(3) السابق: ص 245.

(4) السابق: ص 263.

جاء السرد المفرد المتعدد متحولا عن السرد المفرد في بعض المواضع، إذ يبدأ الراوي في نقل الحدث بأسلوب السرد المفرد ثم يتحول إلى المفرد المتعدد، مقدما المشهد في لوحة مسرحية ترصد تفاصيل الحدث وتأثيراته وتطوراته بصيغة المضارع «كان زياد يتأمل وجهه في المرآة، يضحك في وجهه أو على وجهه [...] استمر يضحك وهو يخاطب نفسه في المرآة: يا هذا الوجه، مجهدٌ أنت، أم يتيم من ابتسامة الفرح ومن انتشار الحب على قسماتك؟ واصل ضحكه أمام المرآة [...] ترى هل أنا مجنون؟ ما زال يضحك حتى وجد نفسه يقهقه: اعقل يا واد يا زياد، يخفت ضحكه، تتراءى له بعض الوجوه العابسة [...] عاد يضحك، يقهقه، يتوتر، وفجأة تناول زجاجة عطر من فوق التسريحة وقذف بها على المرآة، فدوّى تهشم الزجاج في أرجاء الغرفة، انخرط على الأرض متكوّما، يبكي، يجهش بالبكاء، ويصرخ، ينادي: يا أمي أين أنت؟»[1] يظهر تمكّن الفعل المضارع في هذا المقطع، حيث افتتح بمضارع مقترن بالناسخ «كان زياد يتأمل وجهه في المرآة» ثم استمر الراوي في استخدام الفعل المضارع في تكرارٍ لبعض الأفعال أو مشتقاتها ومرادفاتها (يضحك، استمر يضحك، واصل ضحكه، مازال يضحك، يخفت ضحكه، عاد يضحك، يقهقه) إنه رصد للحدث في تطوراته المختلفة، بدأ يضحك، ثم استمر، تحول الضحك إلى ما يشبه الهذيان، فمساءلة واتهام بالجنون، ثم يواصل ضحكه أمام المرآة، يتصاعد الضحك إلى قهقهة، كان متاحا للراوي أن يؤلف فعل الضحك في جملة أو جملتين، لكنه اتخذ أسلوب السرد المفرد المتعدد لينقل حالة هستيرية طارئة تجتاح زياد، يتتبعها في كيفياتها وهيئاتها المتوالية، راصدا حدوثا مخصوصا في كل مرة من المرات، ليأخذ المشهد صبغة درامية مسرحية تحمل المتلقي إلى عمق المشهد، وتجذب انتباهه وتثير انفعاله بما ينقله الراوي وكأنه يحدث أمامه الآن. وتتضح الوظيفة التبئيرية التي أداها السرد المفرد المتعدد في هذا الأنموذج

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص ص 258-259.

بجلاء، فالراوي ينقل الحدث متغيرا ومتحولا، مقترنا بإدراك الشخصية لصيرورة الحدث وأطواره وكيفيات حدوثه المتعدد. وعلى تلك الصور والأساليب السابقة جاء السرد المفرد المتعدد في الرواية، ناهضا بعدد من الوظائف.

3) السـرد المكـرر: *Repetetive Narrative*

يسميه جيرار جينيت الحكاية التكرارية(1) ويعرّفه بقوله «أن يُروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة»(2) وورد في معجم السرديات بمصطلح القص التكراري، وصورته «أن يُروى أكثر من مرة، ما حدث مرة واحدة، فنسب تكرار الحدث في الخطاب أكبر من نسب تكراره في الحكاية»(3) وتتنوع أساليب تكرار الحدث الواحد في كل مرة أثناء السرد، وغالبا ما يقدّم وفق «رؤية للأحداث متعددة صالحة للكشف عن مختلف النفسيات والوضعيات»(4) وذلك حين يروى الحدث من خلال رؤية شخصية مختلفة في كل مرة يتكرر فيها، لتضاء جوانب أخرى من الحدث لم تتكشف أثناء رواية الشخصيات الأخرى للحدث ذاته، كما قد تتكرر رواية الحدث من خلال راو واحد لرصد تأثيرات الحدث وانفعالات شخصيات الرواية به.

---

(1) اختار مترجمو كتاب جينيت هذه الترجمة لمصطلح Repetetive Narrative. انظر: جيرار جينيت خطاب الحكاية، ص 131. واختار قسومة (القص الإعادي) انظر: الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص125. وهو اختيار محمد القاضي أيضا، انظر: محمد القاضي: تحليل النص السردي، ص47. وترجمه يقطين إلى (التكراري) انظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 78. وترجمه المرزوقي وشاكر (النص المكرر) انظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 87. إلى غير ذلك من الترجمات العربية لهذا المصطلح الأجنبي.

(2) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 131.

(3) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 324.

(4) نفسه.

الحدث في هذا النمط واحد ولكن سرده مكرر، إذ «يمكن الحدث الواحد أن يُروى أكثر من مرة، ليس مع متغيرات أسلوبية فقط [...] بل أيضا مع تنويعات في وجهات النظر»[1] أي إن أسلوب رواية الحدث قد يتغير في كل مرة من مرات تكراره في الخطاب، كما أن وجهة النظر تتنوع بتنوع الرواة الذين يعيدون رواية الحدث ذاته «حيث لا تتوافق اجترارات المنطوق مع أي اجترار للأحداث»[2] وقد تبنى رواية بأكملها على السرد المكرر[3].

لم يرد السرد المكرر كثيرا في روايات الجفري بعامة، وأما في رواية (تلك الليلة) فقد ورد تكرار السرد لعدد قليل من أحداث الحكاية، ولعل أبرز الأحداث التي تكررت روايتها هو غزو صدام حسين للكويت مطلع التسعينات من القرن الميلادي الماضي، إذ تكررت روايته أكثر من مرة خلال الفصل الثالث وبداية الفصل الرابع من الرواية، وجاء أول ذكر له حين تساءل زياد عن سبب تجمع كثير من العرب أمام التلفاز في أحد فنادق لندن ليجيبه شخص يلبس الشماغ والعقال بقوله: «مصيبة يا أخي، صدام حسين اجتاح الكويت»[4] جاءت الرواية الأولى لهذا الحدث بأسلوب تقريري لا يخلو من انفعال القائل الغاضب الذي اختار مفردة (اجتاح) عوضا عن (غزا) أو غيرها من المفردات التقريرية التي يمكن أن تؤدي المعنى. وتتوالى تكرارات رواية الحدث بأكثر من أسلوب وكيفية ووجهة نظر، حيث جاء معظم السرد التكراري لهذا الحدث مشحونا بانفعالات الشخصيات التي ترويه وتستعيده أو تعلق عليه، ومن ذلك «قال صاحب الكرش: فعلها اللعين»[5] ويظهر الانفعال بجلاء في كلام مشاعر الكويتية التي تقول لزياد «بلدي راح يا زياد، راحوا أهلي، عشيرتي... الكويت راح،

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 131.

(2) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 131.

(3) انظر: وليم فولكنر: الصخب والعنف، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، دار المدى للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1998. وانظر: نجيب محفوظ: ميرامار، دار الشروق، ط 4، مصر، 2009.

(4) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 337.

(5) نفسه.

راح»[1] وبما أن مشاعر هي ابنة الكويت فقد كانت أكثرَ الشخصيات انفعالا وتأثرا بهذا الحدث الصادم، وكثيرا ما تولت تكرار سرد الحدث وذكر بعض تفاصيله، إضافة إلى رصد انفعالاتها القلقة وخوفها على أهلها وبلدها في مثل قولها: «حاولت الاتصال بخالي في الكويت، يبدو أن الخطوط نسفت في الحرب، قلقة يا زياد على الكويت، وعلى أهلي»[2] وتقول في موضع آخر «وطني يذبح وهو في غرفة عمليات القسوة يحاولون أن يسرقوا منه القلب، والنظر، والنبض»[3].

عادة ما يكون تكرار سرد الحدث موجها لغاية يقصدها الراوي من خلال «توسيع حجم الخطاب على حساب الحدث في الحكاية»[4] ولم تكن مشاعر هي الوحيدة التي تولت رواية حدث الغزو، بل تعددت الشخصيات التي روت الحدث، وكل شخصية تقدمه عبر رؤيتها الخاصة وبأسلوبها الخاص، وقد مرّت بنا رواية الرجل صاحب الكرش ورواية مشاعر، وجاءت رواياتهم تقريرية انفعالية، في حين اتخذت روايات شخصيات أخرى صبغة وصفية تقويمية للحدث، حيث يقول الراوي عن زياد: «وطنه يتقي صواريخ المعتدي بالتعامل معها حتى يفجرها في الجو، ووطن المليحة يكاد يغرق، في هوان احتلال صدام وتمزيقه من الداخل»[5] وتحضر صيغة الاستفهام في رواية الحدث مؤدية وظيفة تفخيم الحدث وتهويله والتأثير في المخاطب في مثل قول زياد: «من يصدّق أن عربيا يعتدي على جاره العربي، أو يطمع في ثروة أرضه، هل هي عودة إلى البدائية وحرب البسوس وإغارة القبائل بعضها على البعض الآخر؟ ومتى؟ في نهاية القرن العشرين الحضاريّ؟»[6].

(1) السابق: ص 339.

(2) السابق: ص 353.

(3) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 357.

(4) محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 227.

(5) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 359.

(6) السابق: ص 352.

وتعاود أخت زياد رواية الحدث وفق رؤيتها وتقويمها لفعل صدام؛ إذ تقول «ساخرة: صدام اللعين لم يتعب، هذه هي الوحدة العربية التي كان يخدع العرب بشعاراتها، و......أمجاد يا عرب أمجاد!!»[1] وتتبين الوظيفة التبئيرية التي ينهض بها السرد المكرر من خلال الرواية المتكررة للحدث في الفصل الثالث، إذ تكرر سرد حدث غزو صدام للكويت عشر مرات خلال الفصلين الثالث والرابع من الرواية، وقد تأدى السرد في تكرّره بعدد من الأشكال والأساليب، إذ جاء تقريريا في الورود الأول للحدث، ثم تولت شخصيات متنوعة نقله وتكراره بأساليب أخرى، مؤديا لعدد من الوظائف التي سبق ذكرها.

ومن الأحداث التي تكررت روايتها في (تلك الليلة) وفاة أم زياد، وقد تكرر وروده في الراوية أربع مرات خلال الفصل الأول والثاني من الرواية، ولكن الشخصيات الراوية لم تتعدد في سرد هذا الحدث بل تكرر دائما عبر شخصية زياد، مرتبطا ارتباطا تاما بإدراكه للحدث وتأثيره في نفسيته وحياته تأثيرا عميقا، ناقلا الانفعالات الحادة التي أثارها في أعماقه شعور الفقد والوحدة والاحتياج الحارق لوجود أمه في حياته. فبعد أن فرغ الراوي من سرد أحداث زواج زياد بالمرأة التي اختارتها لها أمه ونهايته بالطلاق، يرد ذكر وفاة الأم للمرة الأولى في السرد «لكنّ أمه استراحت للأبد بعد عام، وبكى في وحدته، والوجوه تتزاحم من حوله، والظلال يتراكم بعضها فوق بعضها الآخر»[2] تتمكّن الكيفية الانفعالية في كل مرة يتكرر فيها ذكر حدث الوفاة، دون غياب للتقرير، فهو إذ يذكر وفاة أمه هنا يردف بسرد أحداث انفعاله بالوفاة، ووصف حالته الشعورية التي تولّدت بعد رحيل أمه، وعلى هذه الشاكلة جاءت تكرارات الحدث في مواطن أخرى من الرواية، مع تعدد في الأساليب والكيفيات التي تأدّت بها.

---

(1) السابق: ص 360.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 244.

يحضر أسلوب النداء والاستفهام حين تتكرر رواية حدث وفاة الأم، إذ يستحضرها زياد وكأنها ماثلة بكافة حواسها، لتسمع نداءه حين يناديها في لحظة انهيار عاطفي يطرحه أرضا، ثم يلحقه باستفهام حائر ويائس مجسدا تحول شعور الشخصية من الاحتياج إلى اليأس «انخرط على الأرض متكوما يبكي، يجهش بالبكاء، يصرخ، ينادي: يا أمي... أين أنت؟!»[1] لا يقع التكرار لوفاة أمه وحسب، بل يكرر انفعاله بهذا الحدث مرة بعد أخرى، ففي موضع آخر يستعيد أمه بأسلوب مختلف «يتطلع إلى صورة أمه التي اختار سطح التلفاز مكانا دائما لها، قبّل الصورة، وهمس: وحشتيني»[2] يتنوع الأسلوب ولكن الحدث واحد. ويؤدي هذا التكرار وظيفة تكثيف الحدث وإظهار أثره البالغ في الشخصية وأداءاتها في الرواية.

أضاف تكرار الحدث تفاصيل أخرى لم ترد في روايته الأولى؛ من قبيل تمثيل انفعالات الشخصية به، كما أضاف في المقطع التالي أحداثا لم ترد من قبل «خطوة مؤلمة في حياة زياد، لن ينساها أبدا مهما مضى عليها الزمان، تلك الخطوة التي دفعت قدميه إلى داخل بيته بعد أن دفن جثمان أمه وعاد من المقبرة، وكأن الدموع جفّت من عينيه، وكان يحتاج إلى البكاء ليخفف مصابه، واستمر في ذلك الذهول حتى مساء اليوم الآخر حين تفجرت الدموع من عينيه، ولكنها استقرت في قلبه»[3] يؤدي السرد هنا دورا تبئيريا؛ إذ ينتقل بالمشهد إلى زاوية نظر أخرى تسرد من خلالها أحداث جديدة تتعلق بالحدث الرئيس، كما تنهض التكرارات الانفعالية لهذا الحدث بوظيفة مهمة من وظائف السرد المكرر؛ قوامها «الإيهام بتلقائية الحديث يكرر بعضه بعضا ويوحي أنه يبنى في اللحظة نفسها التي ينطق فيها»[4].

(1) السابق: ص 259.

(2) السابق: ص 287.

(3) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 280.

(4) محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 237.

ثمة جملةٌ تكررت في الرواية أكثر من عشرين مرة، وهي جملة (تلك الليلة) على لسان (زياد) الذي يكررها في عدد من المواضع في الرواية، ويعدّ تكرار الجمل أو العبارات من صور السرد المكرر[1] وتشير وقائع الرواية إلى أن الليلة المقصودة بتلك القولة لم تكن ليلة واحدة بل هي أربع ليال؛ وقد يكرر الراوي الإشارة إلى كل ليلة على حدة، وقد يدمجها في تكرار واحد، متفاوت العدد ومتعدد الأوصاف والتفصيلات، وتبدو ليلة التقاط زياد صورة جماعية لأصدقائه في مطعم السماء الزرقاء بلندن أكثر ليلة تكررت الإشارة إليها في السرد، وأهمية الصورة لدى زياد تكمن في أشخاص أصدقائه الظاهرين في الصورة، وعلى رأسهم سمير زوج إلهام المريضة بالسرطان، وعاطف وزوجته سعاد، وتكمن أيضا في العائلة الكويتية التي تظهر في خلفية الصورة، وبينهم مشاعر التي خطفت قلب زياد واستولت على مشاعره، وشكّلت تلك الليلة بداية علاقتهما القصيرة «ماذا لو حشد تلك الليلة بكل أبعادها في زجاجة حملها معه إلى وطنه وأودعها عمق البحر الأحمر؟ أي بحر يصير؟ وأية زجاجة تكون؟ قد يجد الزجاجة ذات يوم ولا يجد البحر [...] لحظتها إلى من يرجع؟ إلى تلك الليلة التي خبّأها في زجاجة؟»[2].

كان ذلك أول ورود لعبارة (تلك الليلة) في السرد، وقد جاء سردها محملا بانفعال زياد وذكراه الحزينة المتعلقة بها، وقد حزن زياد لفاجعة صديقه سمير في زوجته إلهام التي توفيت في الليلة ذاتها، وقد تكررت الإشارة إليها أربع مرات؛ جاءت الأولى بالعبارة ذاتها «تلك الليلة»[3] بينما جاءت في المواضع الثلاثة الأخرى موصوفة بـ «ليلة الريح»[4].

(1) انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 324.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 297-298.

(3) انظر: السابق: ص 313.

(4) انظر: السابق: ص ص 316-317.

ثم يدخل السرد في تكرار آخر حول تلك الليلة، وذلك فيما يتعلق بأحداث علاقة زياد ومشاعر؛ الفتاة الكويتية الظاهرة مع عائلتها في خلفية الصورة التي يتأملها في الألبوم، وباتجاه السرد إلى حكاية مشاعر وزياد يتشكّل جانب جديد لتلك الليلة بأحداث وتفاصيل جديدة «إنه لم يسترجع أبعاد هذه الصورة بعد، هناك الخلفية الجميلة في الصورة التي كان يحاول تسليط عدسة كاميرته عليها، وكان صديقه سمير في بدء تلك الليلة يحاصره، أو يضبطه!»[1] يعود الراوي إلى تلك الليلة مضيفا إليها تفاصيل بدايات تعرف زياد إلى مشاعر في المطعم، ثم لقائهما في هايد بارك، وتتولد من هذه الليلة ليلة ثانية؛ هي ليلة لقاء زياد بمشاعر في المطعم بعد غزو صدام للكويت، ويتكرر السرد حولها عبر رؤية زياد في المرة الأولى «تلك الليلة، يسترجع زياد ثوانيها الآن، ومازال يحدق في الصورة، ووجه مشاعر في ذلك المطعم يبدو متموها، بين الظلال والأضواء»[2] وفي المرة الثانية يتكرر سردها عبر رؤية مشاعر في رسالة كتبتها إلى زياد «مازلت أذكر تلك الليلة - لعلها اليتيمة - التي لم أحتج فيها رجلا من قبل مثلما احتجتك فيها أنت وحدك، وفي طريق عودتنا من المطعم: كنت ألخص لك حكاية عمري، وأفتح لك بوابات نفسي»[3] يظهر هنا انفعال الشخصيات بتلك الليلة وانطباعاتها المتولدة عنها، وقد أضافت مشاعر تفاصيل أخرى لم ترد في السرد قبل ذلك، ثم يعود زياد ليقول في تكرار جديد: «هل سُرقت (تلك الليلة) من عمره للأبد أيضا؟» يتخذ التكرار أسلوب الاستفهام لإبراز كمية الأسى، وتضخيم الحدث؛ حدث نهاية علاقته بمشاعر تلك الليلة، لغاية التأثير في القارئ، ولتوسيع سرد الحدث.

أما الليلة الثالثة التي تشير إليها عبارة (تلك الليلة) فهي ليلة غزو صدام حسين للكويت، التي جاء تكرارها في السرد على هيئة تقويم للحدث من وجهة نظر

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 318.

(2) السابق: ص 359.

(3) السابق: ص 363.

الراوي «تلك الليلة: الشبح البغيض الذي تضخم فيه فساد حلم الوحدة العربية بعدوان صدام العراق على جاره، تلك الليلة ترتدي وشاح الحقد الأسود»[1] يُظهر السرد المكرر الأثر السلبي لهذا الحدث، والأبعاد السياسية والاجتماعية التي أحدثها الغزو، في توسيع واضح للسرد يهدف إلى تضخيم الخطاب وتكثيف استنكاره وإدانته.

أما الليلة الرابعة التي أشار إليها السرد بعبارة (تلك الليلة) فهي ليلة لقاء زياد بصديقه حسن المهاجر إلى أمريكا؛ إذ سافر زياد إلى أمريكا للقائه والأنس بحديثه وذكرياتهما المشتركة أيام الطفولة في جدة، ولكنه صُدم ببرود استقبال حسن له، وعدم اهتمامه بزيارة صديقه، وقد شكلت تلك الليلة صدمة جديدة لزياد، تضاف إلى صدماته السابقة في الرواية، وتكررت في السرد بالعبارة ذاتها مضافا إليها بعض الانطباعات والأحداث؛ حيث وصف إملالها وثقلها على روحه بقوله «كانت تلك الليلة في انطباع زياد بل في وجدانه مملة جدا، لعله تنفس الصعداء في إنهائها هو وقد اعتذر لصديقه بأنه متعب من السفر ويحتاج للراحة»[2].

4) السـرد المؤلف: *Iterative Narrative*

يسميه جيرار جينيت حكاية ترددية[3] وهو عنده «أن يروى مرة واحدة (بل دفعةً واحدة) ما وقع مرات لا نهائية»[4] بينما يطلق عليه معجم السرديات مصطلح

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 343.

(2) السابق: ص 391.

(3) لقي مصطلح Iterative Narrative ترجمات عربية متباينة جدا؛ إذ ترجمه مترجما تودوروف (الخطاب المؤلف) انظر: تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 49. وترجمه محمد القاضي (القص التكرري) انظر: محمد القاضي: تحليل النص السردي، ص 47. وترجمه الصادق قسومة (القص المؤلِّف) بكسر اللام. انظر: الصادق قسومة: علم السرد، ص 230. وترجمه يقطين (التواتر التكراري المتشابه) انظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 78. واختار لطيف زيتوني ترجمة (تكرار الحدث) انظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 60.

(4) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 131.

(القص التأليفي) وهو «أن يروى في الخطاب مرة ما حدث في الحكاية أكثر من مرة»[1] فالراوي يستعيض عن سرد الحدث المتكرر أكثر من مرة بذكره مجملا ولمرة واحدة في الخطاب، وأكثر ما يكون هذا الضرب من القص في سرد العادات والأحداث الدورية وما شاكلها»[2] وقد يكون السرد المؤلف محددا بزمن معلوم كأن نقول «كان محمد يأتي كل جمعة» وقد لا يكون محددا كقولنا «كثيرا ما كان محمد يجيء إلينا»، وقد يكون الاتساع الزمني للوحدة السردية محدودا كقولنا «كان أحمد ينام مبكرا» وقد يكون كبيرا مثل قولنا «تعود إبراهيم على القراءة ليلا»[3] وللسرد المؤلف ثلاثة أنواع؛ الأول: التأليف الخارجي. ويكون «إذا ورد مقطع تأليفي ضمن مشهد مفرد، أي إنه يفتح نافذة على مدة تقع خارج نطاق هذا المشهد»[4].

الثاني: التأليف الداخلي. وهو «أن يمتد مقطع تأليفي على طول مدة المشهد دون أن يتجاوزها إلى مدة تقع خارج نطاق هذا المشهد»[5].

الثالث: التأليف الزائف. وهو «عبارة عن مشاهد معروضة صيغت بصيغة الماضي الاستمراري المؤدى بالناسخ (كان) المقترن بالمضارع أو بما يرادفه»[6] ووصفه بالزيف راجع إلى كثرة التفاصيل التي يوردها هذا التأليف ودقتها التي تجعل المتلقي لا يصدق أن هذه المشاهد قد تكررت على هذا النحو المتطابق في كل مرة.

يأتي السرد المؤلف في المرتبة الثانية بعد السرد المفرد من حيث كثافة الاستعمال في روايات الجفري، وقد كثرت نماذجه في رواية (تلك الليلة)، وبخاصة تلك التي

(1) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 323.

(2) الصادق قسومة: علم السرد، ص 230.

(3) انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، 212.

(4) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 60.

(5) نفسه.

(6) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 61.

في ترد بدايات الفصول أو المقاطع مؤدية وظيفة التمهيد وتقديم الحكاية التي ستسرد فيما يلي من سطور، ويعد التمهيد إحدى الوظائف الأساسية التي نهض بها السرد المؤلف في روايات الجفري، وقد افتتح السرد المؤلف رواية (تلك الليلة) بقول الراوي عن زياد «لم يعد يملك شيئا من تلك الكنوز التي كان يخاف عليها ويخبئها كجوهرة، وكان يضن بالإفصاح عنها، حتى لمن اعتقد أنهم أقرب إليه من حبل الوريد!»[1] يستعمل الراوي المضارع التأليفي ليقدم لشخصية بطل الرواية زياد مؤلِّفا عددا من صفاته الشخصية التي تبين حاله التي أصبح عليها، كما استخدم صيغة المضارع الاستمراري المقترن بالناسخ كان، الذي يفيد الديمومة «كان يخاف عليها، وكان يضن بها» فخوف زياد وضنه تكررا أكثر من مرة، ولكن الراوي أجملها في ذكر واحد، وتعدّ صيغتا المضارع والمضارع الاستمراري من الصيغ التي يتأدى بها السرد التأليفي[2].

ومن المواضع التي جاء فيها السرد المؤلف تمهيدا لمقطع سردي قوله: «لم يجد في بهو الفندق أحدا، طارت الطيور بأرزاقها، التلفاز مقفل، وعمال التنظيف يؤدون مهمتهم، سأل موظف الاستعلامات وهو يسترجع مفتاح غرفته: فين الربع، كانوا هنا يتحلقون أمام التلفاز لمتابعة الأخبار؟ أجابه الموظف: خرجوا مثل كل ليلة، يسهرون ويعودون بعد الثانية صباحا»[3] يمهد الراوي لمقطع لاحق بسرد مؤلف، ومعلوم أن «الوظيفة الكلاسيكية للحكاية الترددية قريبة إلى حد ما من الوصف»[4] وذلك بأن يكون التأليف مصاحبا للحكاية وأطوارها.

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 237.

(2) انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص ص 220-221.

(3) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 351.

(4) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 132.

صيغة الجمع هي الصيغة المثلى للسرد المؤلف[1] وتظهر صيغة الجمع هنا في الأسماء والأفعال «عمال التنظيف يؤدون مهمتهم، كانوا يتحلقون، خرجوا، يسهرون ويعودون» فالعمال هم أكثر من شخص، ومهماتهم ليست واحدة بل متعددة، وأداؤهم ليس على كيفية متطابقة، والجماعة الذين خرجوا، ويسهرون ويعودون، ليس خروجهم ولا سهرهم ولا عودتهم على هيئة واحدة، بل لكل شخص كيفية مخصوصة في ذلك، لكن السرد جمع الأسماء والأفعال المتماثلة والمتقاربة وألفها في ملفوظ واحد مشيرا بقرينة ظاهرة إلى أن هذا السلوك يمثل عادة ليلية للجماعة بقوله «مثل كل ليلة» بصرف النظر عن ما يختص به كل فرد من هؤلاء الأشخاص، وكل فعل من تلك الأفعال، عن ما يشابهه لدى الآخرين من خصائص وكيفيات وهيئات، وذلك على سبيل التجريد لا التخصيص. إذ هي «عدة أحداث منظور إليها من حيث تماثلها وحده»[2] دون ذكر كل حدث منها مستقلا بخصائصه وتفصيلاته.

يتضح مما سبق أن السرد المؤلف قائم على عملية ذهنية مرتهنة إلى إدراك الراوي، الذي يؤلف الأحداث على الهيئة التي يراها ويدركها، ليشكل التأليف في النهاية تأويل الراوي للأحداث، وهو الأمر الذي من شأنه أن يكسر خطية زمن الأحداث في الحكاية[3] وبذا تتضح الوظيفة التبئيرية للسرد المؤلف كما تمثلت في هذا الأنموذج.

قد يأتي السرد المؤلف محددا بزمن معلوم وقد لا يكون محدد، وقد يكون هذا الزمن قصيرا أو طويلا، ويسمي محمد الخبو هذا التحديد الزمني (الاتساع)[4]

(1) انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 213.

(2) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 132.

(3) انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 21.

(4) نفسه.

بينما ترجمه مترجمو خطاب الحكاية (الاستغراق)[1] وفي المقطع السابق يبدو زمن أداء العمال مهمتهم محدودا بمدة قصيرة كما يظهر في السياق، وكذلك زمن سهر الرفقة الذي حدد الراوي نهايته بقوله «بعد الثانية صباحا» ويعني ذلك أن سهرهم يستغرق بضع ساعات من الليل، وهو زمن قصير بالنسبة إلى الليل بأكمله.

وفي الأنموذج التالي في مقدمة الفصل الثاني من الرواية، يجيء السرد المؤلف تمهيدا للفصل وتأليفا لأحداث سيتوسع فيها السرد لاحقا «صوت الطائرات فوق «فيلته» يتردد بين فينة وأخرى، بيته كالمحور: يودّع الطائرات التي أقلعت، ويستقبل الطائرات التي ستهبط، لقد تعود على هذا: الإقلاع والهبوط»[2] تتجلى الوظيفة التبئيرية للسرد المؤلف هنا، إذ جاء ملتبسا برؤية الشخصية وتأويلها لهذه الأحداث التي تبدو معتادة ومألوفة في حياة زياد، لكن الراوي قدمها بأبعادها وظلالها المتداعية في وعيه. كما يلحظ أن الراوي قد لجأ إلى التأليف في هذا المقطع حين استحال استعمال السرد المفرد في نقل هذه الأحداث المتكررة المتمثلة في سماع صوت الطائرات، وإقلاعها وهبوطها عشرات المرات كل يوم، فيستحيل على الراوي رصد كل وقوع منفرد لها بأسلوب السرد المفرد، وقد تمكنت صيغة المضارع في هذا المقطع مقترنة بقرائن تدل على التكرار والتعود، وهي قوله «لقد تعود على هذا»وكذلك عبارة «بين فينة وأخرى».

كثيرا ما يُضبط السرد المؤلف بالاستناد إلى السرد المفرد، لما لهما من صلات وثيقة في السرد، فقد يجتمعان في موضع واحد، أو يعرض أحدهما في موضع الآخر، وكثيرا ما يأتي المؤلف لاحقا للمفرد. وتنقسم التأليفات إلى ثلاثة أنواع؛ تأليف خارجي، وداخلي، وزائف. وسيأتي بيانها ونماذجها فيما يلي:

(1) انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 141.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة،ج 3، ص 286.

1) التأليف الخارجي:

يسميه جينيت المعمّم أو الخارجي، وقوامه أن يتعدى «الحقلُ الزمني الذي يستغرقه المقطع الترددي الحقلَ الزمني للمشهد الذي يندرج فيه، فالترددي يفتح إلى حد ما نافذة على المدة الخارجية»[1] وقد جاء في رواية (تلك الليلة) عدد من النماذج على نمط التأليف الخارجي، ومن تلك النماذج المقطع التالي «أمسك ببطنه كأنه يريد أن ينقذها من المغص الشديد، هكذا هو دائما، يعاوده المغص كلما انتابه شعور الوحدة، كأنه في زنزانة، وتراه يمشي في أرجاء بيته قابضا على بطنه. ماذا يفعل الآن؟ هل يذهب للطبيب؟ يعرف التشخيص، سيقول له الطبيب: توتر، قولون عصبي، مرض العصر. أبوه كان يعاني من ذلك القولون، دون أن يعرفوا اسمه آنذاك، فهل القولون مع التركة المتواضعة التي خلفها والده: وراثة؟! كانت أمه تسارع حين يؤلمه المغص، فتحضر له نانخة من العطار، توفرها في البيت، حتى تجدها فورا لابنها عندما يثور عليه المغص»[2] يسرد المشهد معاناة زياد وألمه من مغص القولون العصبي، ثم يأتي السرد المؤلف ليخرج عن النطاق الزمني لهذا المشهد ليذكر معاناة أبيه من القولون أيضا «أبوه كان يعاني من ذلك القولون» ومعاناة أبيه من القولون كانت في زمن خارج عن الزمن الذي يسرده الآن، ثم خرج أيضا لينقل كيفية تفاعل أمه الراحلة معه كلما عاودته نوبات المغص، في سرد مؤلف يجمع المرات المتعددة التي سارعت خلالها أمه لإعطائه عشبة النانخة، مستخدما المضارع المقترن بالناسخ «كانت تسارع» وتشير عبارة «كانت توفرها في البيت» أيضا إلى اعتياد هذا الفعل وديمومته، وهنا يتضح خروج السرد المؤلف عن الإطار الزمني للمشهد الذي اندرج فيه، ليفتح كوة زمنية على مدة تقع خارج زمن المشهد السابق.

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 134.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة ج 3، ص 263.

وفي مقطع آخر يمثل التأليف الخارجي، يقول الراوي: «عليه أن يرتاح الآن في هذه القيلولة. «تعسيلة بعد الظهر» لا ينصح بها الأطباء، وترفضها الشعوب كثيرة الإنتاج...حاول في أكثر من ظهيرة أن يهرب من تلك التعسيلة التي تكسر الجسم، ولكنه يقع فيها كثيرا أيضا»[1] تحددت زمنية المشهد في لحظة القيلولة وحاجة زياد للراحة والنوم، ولكن الراوي خرج إلى سرد محاولاته السابقة المتعددة للهرب من تلك النومة التي لم يستطع مقاومتها، وتأتي عبارة «حاول في أكثر من ظهيرة» وعبارة «يقع فيها كثيرا» بمثابة القرائن على تعدد محاولات الهرب منها وتعدد الوقوع فيها، لكن الراوي ألف هذا التعدد في سرد واحد يقع في نطاق زمني خارج عن النطاق الزمني للمشهد السابق، ويتعداه إلى زمن على نمط التأليف الخارجي.

2) التأليف الداخلي:

ويسميه جينيت داخليا أو مركبا «بالمعنى الذي يستغرق به الاستخدام الترددي مدة المشهد نفسه وليس مدة خارجية أكثر اتساعا»[2] وحضور هذا النوع في رواية (تلك الليلة) يبدو أقل من حضور التأليف الخارجي، ومن نماذجه ما جاء في المقطع الثاني من الفصل الرابع في الرواية «مرة واحدة في العام تهطل الأمطار على مدينة جدة بغزارة، الناس يصلون الاستغاثة طلبا للمطر، وسكان جدة يصلونها ويطلبون أن تكون حوالينا ولا علينا، على المزارع وبيوت الشعر»[3] يتركز هذا المقطع على فترة هطول المطر على جدة، التي تتحدد في مدة زمنية بعينها كل عام، ثم ينتقل السرد إلى ذكر بعض تفاصيل هذه الفترة، عبر سرد مؤلف يجمل ما يتكرر بصورة سنوية في مقطع واحد جاء فيه «دائما عندما يحين موعد المطر السنوي على جدة، فهو ينسكب، يتدفق، وتغرق المدينة في مياه تتلاطم بشدة حتى

(1) السابق: ص 265.

(2) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 134.

(3) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة ج 3، ص 377.

تغطي أرصفة الشوارع، وتزحف إلى مداخل البيوت»[1] إذ فتح السرد المؤلف كوة زمنية لا تتجاوز زمنية المشهد الذي لحق به، إنما تتحرك في إطاره ولا تخرج عنه، على سبيل التأليف الداخلي، وإلى جانب تمكن الفعل المضارع تأتي القرينة (دائما) للدلالة على التأليف والتركيب لحدث تكرر في الحكاية أكثر من مرة، لكنه لم يرد في الخطاب إلا مرة واحدة فقط.

وفي مشهد آخر، يحضر التأليف الداخلي بصورة أكثر وضوحا، إذ يبدأ الراوي في نقل مشهد زيارة زياد لصديقه القديم في مكتبه في الولايات المتحدة الأمريكية، ثم ينتقل بالتأليف الداخلي لالتقاط تفاصيل داخل إطار هذا المشهد «في طريقه إلى مكتب السكرتيرة، تناهى إليه صوت صديقه القديم الحميم وهو يصرخ أثناء محادثة هاتفية، بعد أن انتهى منها أخذ يصرخ على موظفيه كعادته عندما يتحدث، وهكذا اطمأن زياد على أن صديقه بخير وعافية»[2] تركز المشهد المفرد على نقل حدث سير زياد إلى مكتب سكرتيرة صديقه، ثم ظهر السرد المؤلف عارضا تفاصيل أخرى داخل هذا المشهد، تنقل صراخ الصديق الذي تجاوز حجرة مكتبه إلى مكتب السكرتيرة وصولا إلى سمع زياد، وبيّن الراوي أن هذا الصراخ تكرر أكثر من مرة خلال هذه المدة الزمنية القصيرة، حيث تكرر في الهاتف، وتكرر بعد المهاتفة موجها إلى الموظفين، وكشف التأليف أن الصراخ عادة تعودها هذا الشخص في حديثه بجملة «كعادته عندما يتحدث».

2) التأليف الزائف:

لم يُذكر هذا النوع ضمن أنواع التواتر لدى عدد من الدارسين الذين اكتفوا بالنوعين الخارجي والداخلي، بينما أفرده جيرار جينيت نوعا مستقلا، وسماه

(1) نفسه.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة ج 3، ص 386.

الترددي الكاذب وعرفه بقوله: «أي حضور مشاهد تظهر، نتيجة تحريرها بصيغة الماضي الناقص خصوصا، بمظهر ترددي، بينما غنى تفاصيلها ودقة هذه التفاصيل يجعلان أي قارئ عاجزا عن الاعتقاد جديا بأنها وقعت، ووقعت مرارا وتكرارا، بتلك الكيفية، دون أي تنويع»[1] لقد حدد جينيت مفهوم هذا التأليف وسبب وسمه بالكاذب، وأشار إلى أن هذا الأسلوب يمثل عرفا أدبيا قديما جدا يفترِض في القارئ تسامحا كبيرا[2]؛ أي تغاضيا عن زعم السرد وجود التكرر المتطابق.

ولهذا النوع الزائف من التأليفات حضور قليل في روايات الجفري بعامة، وفي (تلك الليلة) على وجه الخصوص، ومن نماذجه ما جاء في حديث الراوي عن الروتين اليومي الممل في حياة زياد، حيث أورد تفاصيل كثيرة تتكرر في حياته كل يوم قائلا: «كل صباح، يستيقظ من نومه على منبه الساعة، لا يفطر -كما تعود أيضا- يخرج من بيته، يدخل سيارته، يخرج منها، يدخل الإدارة، يخرج منها، يدخل مطعما، يخرج منه، يدخل بيته»[3] لقد اعتمد السرد التأليفي هنا على الفعل المضارع الدال على الاستمرار والاعتياد، مؤكدا أسلوب التأليف بقرينة زمنية هي قوله «كل صباح» ويتأتّى زيف هذا التأليف من استحالة تصديق المتلقي أن كل تلك التفاصيل تحدث على هذا النحو الدقيق في الترتيب بصفة يومية، إذ لا بد لهذا النظام أن يختل في يوم من الأيام لسبب أو لآخر.

ومثله أيضا المقطع الذي يسرد تفاصيل من حياة إلهام زوجة سمير الراقدة في المستشفى «تصحو إلهام من نومها وخدر أدويتها، فتجد سمير [كذا] بجانب سريرها، كفه يحتضن كفها، ونظراته تغسل وجهها، وفمه يتمتم بآيات قرآنية.

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 136.

(2) نفسه.

(3) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 281.

كل صباح تجده أمامها على هذه الصورة، وتهمس: – صباح الخير يا حبيبي، متى جئت؟

– يقوم هو بإفطارها، وغسل وجهها، ونفحها بالعطر الذي تحبه»[1] سرد مؤلف يجمع أحداثا يومية تكررت في الفترة التي قضتها إلهام في المستشفى، ويحشدها بتفاصيل كثيرة يستحيل أن تتعاود على كيفية متطابقة كل صباح، وهنا لا بد على القارئ أن يعلّق ريبته وتدقيقه في حقيقة هذا التأليف وواقعيته، وأن يأخذ هذا الأسلوب على طريقة المحسنات البلاغية[2].

تبين فيما سبق أن السرد المؤلف كثيرا ما يحضر بأنواعه في رواية (تلك الليلة) فشخصية زياد – بطل الرواية – التي تُسرد معظم الأحداث وفق رؤيتها وإدراكها، تبدو ضجرة ملولة، تعاني الوحدة والوحشة وانعدام الإحساس المتفرد بالأشياء والأمكنة والأزمنة، الأمر الذي ولّد لدى زياد شعورا بالتكرار والتشابه بين كل الأشياء، لذا نجده يميل إلى رواية الوقائع ونقلها بأسلوب تأليفي، يجمع المتشابهات والمتماثلات دون تمييز لحدث أو لشيء عن الآخر، فالحالة النفسية لزياد تشبه إلى حد كبير نفسية بطل مارسيل بروست التي قال عنها جينيت إنها تعيش «شعورا بالتماثل بين اللحظات»[3].

وأخيرا، فقد سعى هذا المبحث إلى معالجة مسألة التواتر في مدونة البحث، وتتبع أنواعه وأساليبه وخصائصه، والكيفيات التي تأدى بها، والوظائف التي نهض بها في الخطاب.

---

(1) السابق: ص 310.

(2) انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 136.

(3) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 138.

الفصل الثاني

صيغ الخطاب السردي

المبحث الأول: أنماط الصيغ السردية.

المبحث الثاني: الوصـــف ووظائفـه.

المبحث الثالث: الحوار أشكاله ووظائفه.

المبحث الأول

أنماط الصيغ السردية

1 - الخطـــاب المســـــرود.
2 - الخطـــاب المباشـــــر.
3 - الخطـــاب غير المباشـر.

يسعى هذا المبحث إلى دراسة الصيغ التي جاءت فيها أقوال الشخصيات الروائية، وهي «الطرق التي بها تُنقل أقوال الشخصيات منطوقة أو غير منطوقة»[1] ويندرج قصّ الأقوال لدى جيرار جينيت[2] ضمن مقولة الصيغة (Mode) التي تتضمن مسألتي المسافة والمنظور السردي[3]. وتعدّ «الصيغة إلى جانب الزمن والصوت واحدة من المقولات الثلاث الأساسية في دراسة الخطاب القصصي. وقد استعار السرديون مصطلح الصيغة من علم النحو للإشارة إلى جملة من المسائل المتعلقة بتنظيم المعلومة السردية»[4].

يشير مفهوم الصيغة السردية إلى درجات الكم والكيف في الخبر السردي؛ من حيث الإجمال أو التفصيل، والمباشرة أو عدمها، فالقصة يمكنها أن تقول كثيرا أو قليلا مما يُروى، ويمكنها أيضا أن تبدو على مسافة قريبة أو بعيدة مما ترويه[5]. ودرجة القرب من الخبر السردي أو البعد عنه هي ما يعنيه مفهوم المسافة لدى جينيت، وقد أشار جينيت إلى ثنائية السرد المحض والمحاكاة عند أفلاطون في

---

(1) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 322.

(2) انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 177.

(3) يتعلق المنظور السردي بمسألة التبئير، وسيرد الحديث حول ذلك في الفصل القادم المخصص لدراسة التبئير.

(4) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص ص 277-278.

(5) انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 177.

كتاب الجمهورية[1]، وهي الثنائية التي وضع هنري جيمس والنقاد الأمريكان مصطلحي السرد والعرض مقابلا لها، إذ للراوي أن يتخذ إحدى الطريقتين أو يزاوج بينهما لتقديم وقائع الرواية؛ طريقة السرد من خلال خطاب الراوي في نقل الوقائع، وطريقة العرض من خلال خطاب الشخصيات والأعمال اللغوية الدائرة بين المتلفظين في الرواية[2]. ومن هنا يتحدد مفهوم الصيغة السردية بأنها الكيفية التي يقدم بها الراوي القصة[3].

يتولى الراوي مهمة نقل أقوال الشخصيات أثناء قيامه بعملية الرواية، فينتج من ذلك خطابان متباينان؛ ناقل وهو خطاب الراوي الذي يسرد فيه الأحداث والوقائع، ومنقول وهو خطاب الشخصيات الذي تساق فيه الأقوال، وتباين الخطابين لا يعني استقلال أي منهما عن الآخر، بل إن خطاب الشخصية المنقول لا يتكوّن إلا بفضل خطاب الراوي الناقل[4].

ويأتي خطاب الشخصيات في عدد من الصيغ والأنماط، وتتمثل «صيغة خطاب ما في درجة الدقة التي يستحضر بها الخطاب مرجعه»[5] وتنقسم أساليب خطاب الشخصيات إلى ثلاثة أنماط رئيسة:

(1) انظر: السابق، ص 178. وانظر: جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، ط 2، الدار البيضاء، 1986، ص 22. وانظر أيضا: أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط1، بيروت، 1973، ص 10.

(2) انظر: يمنى العيد: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، ص ص 106-108. وانظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 173.

(3) انظر: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، الرباط، 1992، «مقالة تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا» ص 61. وانظر: عبدالله إبراهيم: المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص 163.

(4) انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 384. وانظر محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، ص 52.

(5) تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 47.

الأول: الخطاب المسرود[1]:

ويسمى أيضا الخطاب المسرّد، وفيه تتسع المسافة بين الكلام ومرجعه، إذ «لا يذكر الراوي ما قالته الشخصية بل إنه ينقل قولها في سياق سردي»[2] أي إن الراوي يعبر بأسلوبه ولغته الخاصة عن ملفوظ الشخصية، ناقلا مضمون القول وفحواه دون نصّه الدقيق، ويتحول القول حينذاك إلى مجرد حدث من الأحداث المروية، وفي هذا النمط من الخطاب تتمثل الدرجة القصوى من تحوير ملفوظ الشخصيات، ويكون في الأقوال المنطوقة، كقولك: عاتب محمد أخاه. وغير المنطوقة، كقولك: قرر محمد السفر.

الثاني: الخطاب المباشر[3]:

وهو «قول يصدر عن إحدى الشخصيات فيُنقل بحرفيته»[4] وفيه تتقلص المسافة بين القول ومرجعه إلى حد كبير، فتقتصر مهمة الراوي على نقل الكلام دون وساطة منه، إذ «ينسحب الراوي تاركا المجال للشخصية تختار بنفسها موضوع القول ولغته وأسلوبه»[5] وقد يقوم الراوي بالتقديم للقول بشيء من الممهدات من

(1) سماه جينيت الخطاب المرويّ والخطاب المسرّد. انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 185. وتابعه في التسمية معجم السرديات. انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 189. وسماه الخبو الخطاب المحكيّ. انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 373. وسماه يقطين المسرود، انظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 179. وانظر: سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص 176. وأضاف فوزي الزمرلي إلى المسرود تسمية التسجيلي. انظر: فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، مؤسسة القدموس الثقافية، د ط، دمشق، 2007، ص 291.

(2) محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 351.

(3) سماه جينيت الخطاب المنقول. انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 187. وسماه معجم السرديات أسلوب العرض، والخطاب المنقول. انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 186. وسماه سعيد يقطين الخطاب المعروض. انظر: سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص 184. وسماه لطيف زيتوني الخطاب المباشر. انظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 90.

(4) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 186.

(5) الصادق قسومة: علم السرد، ص 373.

قبيل «قال، أجاب، ردّ» وتتقدمه علامات الترقيم الخاصة بالقول كالتنصيص أو الشرطة.

وبرغم الاستقلالية الظاهرة لخطاب الشخصية المباشر عن خطاب الراوي من حيث المعجم والتراكيب والضمائر إلا أن سلطة الراوي وتدخلاته في توجيه هذا الخطاب قد تتم عبر ما يسمى الخطاب الإسنادي؛ ويقصد به تلك «العبارات والجمل التي تصحب الخطاب المباشر وتسنده إلى شخصية أو إلى أخرى»[1].

ويأتي تفريعاً عن الخطاب المباشر نوع آخر يسمى الخطاب الفوري، «وقوامه تخلّص كلام الشخصية من سلطان الراوي عليها إذ تتكلم دون أن يأذن لها بذلك، ويكون كلامها باطنيا لكن دون أن تتوجه به إلى شخصية أخرى، وعلى هذا النحو يكون صاحب القول متكلما ومخاطبا في الوقت نفسه»[2] ويسمى هذا النوع الخطابَ المباشر الحرّ ويسمى أيضا المونولوغ المستقل[3].

الثاني: الخطاب غير المباشر[4]:

وهو «ضرب من الأقوال المنقولة عن الشخصية ولكنها لا تخرج عن نطاق لغة الراوي الخاصة به»[5] حيث لا يتم النطق فيه بلسان الشخصية بل بلسان الراوي، ويكون في الغالب مسندا إلى ضمير الغائب، فلا يحدث فيه انفصال تلفظي ولا استقلال عن كلام الراوي.

(1) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 174.

(2) السابق: ص 183.

(3) انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 352.

(4) أطلق عليه جينيت مصطلح الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر. انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 186. وسماه الخبو المنقول المحور في صيغة الأسلوب غير المباشر. انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 351. وسماه يقطين الخطاب المنقول. انظر: سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص 183.

(5) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 180.

ثمة خطاب آخر يدعى غير المباشر الحر، وهو شكل من أشكال نقل أقوال الشخصية بلسان الراوي، ويأتي مسندا إلى ضمير الغائب غالبا، وغير مسبوق بأفعال القول ولذا سمي حرا، وبذا يلتبس صوت الراوي بصوت الشخصية في هذا الخطاب، لكنه يكون مشبعا بالسمات الذاتية للشخصية(1).

الحديث عن أقوال الشخصيات يشمل ما كان منها موجها إلى مخاطب أو مخاطبين في حوارات خارجية ثنائية أو جماعية، وما كان موجها إلى الذات أيضا، وبالنظر في روايات الجفري - رحمه الله - يتضح أن لأقوال الشخصيات حضورا كثيفا في نصوصها؛ إذ كثيرا ما يتيح الراوي للشخصيات أن تعبر عن ذواتها، وتفصح من خلال أقوالها عن أفكارها ومواقفها وانفعالاتها، عبر أنماط الخطابات المتعددة، والملحوظ أن صيغة الخطاب المباشر قد غلبت على غيرها من صيغ خطاب الشخصيات، ولعل ذلك مبرر بسمة الشفافية التي وسمت معظم الشخصيات الرئيسة في روايات الجفري، التي يغلب عليها أيضا أن تكون على قدر رفيع من الثقافة، فهي بذلك تميل إلى فرض ذواتها على الراوي، وحضور أقوالها بوصفها عنصرا خطابيا إلى جانب سرد الراوي وسائر العناصر الأخرى. ويأتي الخطاب المسرود في المرتبة التالية للخطاب المباشر من حيث كثافة وروده في الروايات، أما الخطاب غير المباشر وغير المباشر الحر فهي قليلة الورود. كما تأتي الأقوال المنطوقة بدرجة أكثر من الأقوال غير المنطوقة.

سيتركز التحليل في رواية (جزء من حلم) باعتبارها أنموذجا رئيسا تُستجلي من خلاله أساليب الراوي في تقديم أقوال الشخصيات، واختيار هذه الرواية يعود إلى تميزها من بقية روايات الجفري بأن الراوي فيها مشارك يروي بضمير السرد المتكلم العائد على الشخصية المشاركة، مما يقتضي رصد علاقة الراوي

(1) انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص ص 181-182.

بما ينقله من أقوال تتعلق بالشخصية الراوية أو ببقية شخصيات الرواية. ومع ذلك فلن يقتصر التحليل على أقوال الشخصيات في هذه الرواية فحسب، بل يمتد إلى بقية الروايات. ويجدر التنبيه على التداخل الذي قد يحدث بين هذا المبحث والمبحث الثالث الخاص بالحوار وأشكاله، وذلك لأن مادتهما واحدة وهي أقوال الشخصيات.

تأتي رواية (جزء من حلم) بمثابة أنموذج مثالي لأسلوب الراوي في التعامل مع أقوال الشخصيات الروائية وكيفيات نقلها، وتندرج الرواية ضمن ما يعرف بالروايات الترسلية التي يميل فيها الراوي «إلى الغياب عن النص غيابا تاما، والتخلي عن وظيفته الأولى، وظيفة السرد، مفسحا المجال للشخصيات لتبادل الرسائل وعبرها تنقل أطوار الحكاية»[1] وتعد هذه الرواية رواية ترسلية ذات صوت واحد، إذ تتشكل الرواية بأكملها من رسالة واحدة طويلة تكتبها ليلى إلى عادل، دون أن يصدر أي رد منه، فالصوت الوحيد الحاضر في الرواية هو صوت ليلى، ولذا يمكن القول إن هذه الرواية أشبه بمونولوغ طويل جدا، تتولى فيه الشخصية عمل الراوي، فتسرد الوقائع وتنظم الحكاية حسب رؤيتها وإدراكها، وتنقل أقوال الشخصيات في صيغها الثلاث، على ما سيتبين فيما يأتي:

1) الخطاب المسرود: *Narrated Discourse*

لم يكن الخطاب المسرود صيغة غالبة على أقوال الشخصيات، بل يأتي في المرتبة الثانية بعد الخطاب المباشر من حيث كثافة حضوره واضطلاعه بنقل أقوال الشخصيات في هذه الرواية وبقية الروايات، وفي هذا النمط من الخطاب يتاح للراوي مجال أوسع للتدخل في أقوال الشخصيات وتحويرها وتغييرها وتوجيهها

(1) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 214.

ونقل مقامات التلفظ وأحواله، يظهر ذلك في سرد الراوي لحوار ليلى وزوجها السابق:

«أصر على أن يسمع ردي، وفورا. لكني طلبت منه ألا نلتقي بضعة أيام»[1] أغفل الراوي هنا نصوص أقوال الزوج التي عبر بها عن إصراره على سماع الرد، وكذلك أغفل نص كلام الزوجة التي طلبت فيه عدم اللقاء لبضعة أيام، وغيّب تلك الأقوال وسرد مضمونها وهيئاتها بذكر الإصرار والفورية.

ومن نماذج الخطاب المسرود ما جاء في قول الراوي في رواية (العشب فوق الصاعقة) ناقلا أقوال ليال بقوله: «ثم ما تلبث أن تلتفت إلى «جدتها» لتطرح أسئلة جديدة عن أبيها، وتحدثها عن حواره بالهاتف، وتصور لها مشاعر الخوف حين تلقاه لأول مرة!»[2] يلحظ ما تعرضت له أقوال الشخصية المتكلمة من تحوير يوسّع المسافة بين ما نقله الراوي بأسلوبه ومرجع الأقوال التي تلفظت بها الشخصية، فحضر مضمون القول وفحواه دون نصه، واندرج في لغة الراوي وصوته وأسلوبه.

كثيرا ما ينتقل الراوي من الخطاب المسرود إلى صيغة خطابية أخرى، فيتحول من الخطاب المسرود إلى المباشر أو المباشر الحر أو غير المباشر، ويكون هذا التحول ممهدا بإعلان من الراوي غالبا، ودون إعلان منه أحيانا، ومن المواضع التي تحول فيها المسرود إلى مباشر هذا المقطع الذي ترويه ليلى من حوارها مع صالح: «سألني [صالح] عن الصحة وحياتي الحاضرة، سألته عن أخباره وزوجته التي كان يحبها ولا يرفض لها طلبا! قصّ عليّ باختصار أنهما اختلفا بعد ذلك الوفاق، ويفكر جديا في الطلاق! طلبت منه ألا يتسرع، وأن يفكر جيدا!

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 113.

(2) عبدالله الجفري: العشب فوق الصاعقة، ص 42.

- ماهي أخبار حسين وأين هو؟!

سألني فجأة.. فنظرتُ إليه بعينين باردتين وقلت:

- لا أدري عن أخباره شيئا.

قال: ألم ينته الخلاف بينكما إلى قرار؟!

قلت: لم يعد هناك خلاف.. بالنسبة لي انتهى كل شيء.. حتى التفكير فيه![1].

أثناء استرسال الراوي في قص الأقوال وتسريدها بأسلوبه، جاء خطاب صالح بأسلوب مباشر دون إعلان أو تمهيد للانتقال بين الصيغتين، وجاء الخطاب الإسنادي «سألني فجأة...» لاحقا لذلك الانتقال، ويمكن القول انطلاقا من هذا الأنموذج إن الراوي غالبا ما يختار صيغة الخطاب المسرود أو غير المباشر لنقل أقوال الشخصيات الثانوية والأقوال قليلة الأهمية أو التأثير في سيرورة الحكاية، أما الأقوال المؤثرة في تطور الحكاية وأقوال الشخصيات الرئيسة فتأتي غالبا في صيغة الخطاب المباشر، ولعل الحوار السابق يدعم هذا الاستنباط، إذ جاءت أقوال المجاملات المعتادة والأسئلة عن الصحة والأحوال في صيغة الخطاب المسرود «سألني عن الصحة وحياتي الحاضرة، سألته عن أخباره وزوجته، قصّ عليّ باختصار...» وحين انتقل الحوار لذكر حدث مؤثر في الحكاية ويتعلق بشخصيات الرواية الرئيسة؛ تغيرت الصيغة إلى الخطاب المباشر، دون وساطة من الراوي بين الشخصية القائلة والمتلقي. وكأن الراوي ينوّع صيغ الخطاب بما ينسجم مع نمطه الذي اختاره لتنظيم وقائع الحكاية وأطوارها.

وفي المقطع التالي ما يعضد هذا الملمح؛ إذ يبدأ نقل الأقوال بالخطاب المسرود، ثم يعلن الراوي الانتقال إلى الخطاب المباشر وينقل فيه منطوقا واحدا فقط، يعود بعده إلى الأقوال المسرّدة:

---

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص ص 109-110.

«مرة واحدة حاول فيها أن يقنع والدته – جدتي – لتُكلّم (سيد البيت الكبير) بأن يوافق على سفره إلى القاهرة ليتعلم في المدارس المتطورة، ولم تستطع جدتي أن تعيد كلماتها على جدي بمجرد أن ارتفع صوته الأجش وهو يردّ عليها قائلا:

– بتقولي إيه.. أنت مجنونة؟!

– ولم تسمح جدتي لنفسها أن تجنّ مرة أخرى، ووئدت الأمنية في مهدها»[1].

قام الخطاب المباشر بنقل قول واحد فحسب، لكنه قول حاسم ومؤثر في موضوع الحوار وفي الموقف بكلّيته، وتقدّمَه إعلان من الراوي وتمهيد للقول المباشر شكّل تغيرا في صيغة الخطاب المسرود الذي صيغت به الأقوال الأخرى الأقل شأنا، ولعل تنويع صيغ الخطابات يعود إلى خيارات الراوي في تنظيم قصته وطرائق تقديمها.

ذلك مظهر من مظاهر تداخل الخطابات وتعدد الصيغ، ومن مظاهره أيضا انتقال الراوي من الخطاب المسرود إلى خطاب غير مباشر، كما نقلت ليلى أقوال زوجة أبيها الجديدة مسرودة، ثم انتقلت إلى غير المباشر لبرهة تعود بعدها إلى الخطاب المسرود:

«كانت تنهال علي بالأسئلة. أشعرتني أنها تريد رؤية أمي.. أنها تريد أن تسعد أبي وهي تعرف مدى تعلقه بي، وقالت لي أيضا: إن أبي حدثها عن احترامه لأمي، لأنها سيدة عظيمة، وبنت حلال. أخذت منها ولم أعطها»[2]. الكلام في هذا المشهد كلام زوجة والد ليلى الجديدة، وقد تصرف الراوي في نقل كلامها دون حياد، فالراوي مشارك وطرف في الحدث ممثّل في شخصية ليلى التي تروي كلام شخصية غير محببة ممثّلة في ضرّة أمها، فسعت – مستغلّة دورها في الرواية –

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 68.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 91.

إلى تغييب شخصية زوجة أبيها تماما بتغييب نصوص أقوالها التي يبدو أنها كانت كثيرة، بدليل قولها «كانت تنهال عليّ بالأسئلة...» وهنا شكل من أشكال تسلّط الراوي على الشخصيات وأقوالها، وانحيازه إلى شخصية أو موقف على حساب آخر، وهو الأمر الذي يتيحه ضمير السرد المتكلم. وبعد أن قام الراوي بتغييب منطوق الشخصية في خطابه المسرود، تبدّى أقصى حضور لأقوال الشخصية عبر خطاب غير مباشر لا ينفصل عن خطاب الراوي، وذلك برجوعه - كما الخطاب المسرود المتقدم - إلى قائل واحد هو الراوي، مما لا يُشعِر بأمانة حرفية في نقل مقول الشخصية المشار إليها بضمير الغائب[1] في سياق كلام الراوي «وقالت لي أيضا: إن أبي حدثها» كما تحيل معظم المشيرات والضمائر الواردة إلى تلفظ الراوي لا إلى الشخصية القائلة «أبي، أمي» بل إن الحضور المتكرر للراوي/ ليلى والأب والأم في خطاب الشخصية بدا أكثر من حضور الشخصية المتكلمة ذاتها، انظر مثلا «عليّ، رؤية أمي، تسعد أبي، مدى تعلقه بي، احترامه لأمي، سيدة عظيمة» ثم يختم المقطع بخطاب مسرود بعبارة موجزة «أخذت منها ولم أعطها» تؤكد نزوع الراوي إلى تغييب طرف الحوار الآخر وإقصائه، وتشير أيضا إلى شحّ التواصل بين الشخصيتين في مشهد حواري يفترض قيامه على التواصل بين طرفي التخاطب، ويكشف ذلك عن انخفاض مستوى موضوعية الراوي، ويبين انحيازه إلى شخصية روائية (ليلى) وتبني موقفها تجاه شخصية روائية أخرى هي زوجة الأب.

كثيرا ما جاء الخطاب المسرود ناقلا أقوالا منطوقة، وقلّ نقله أقوال الشخصيات الباطنية، ومن نماذج ذلك في رواية (العاشقان) نقل الراوي أفكار علاء الداخلية بقوله:

(1) أشار جينيت إلى الشعور بعدم أمانة نقل الأقوال في الخطاب غير المباشر. انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 186.

«قرر »علاء« أن يكسر هذا الطوق الذي فرضه عليه حبه لـ «عالية»، وأن يحطم القفص الذي حبسته فيه ويحلق بعيدا عن تسلطها على قلبه كطائر النورس الأبيض الحزين منطلقا إلى كل الدنيا لينسى تجذرها بين ضلوعه، وشهقة لياليه وشهوة ظلاله يفرُّ من مدينته الساحلية هذه المحملة بالطل كنفسه»[1].

تبدو أفكار علاء الداخلية بمثابة حدث من الأحداث يندرج مرويا في سرد الراوي كسائر أحداث الرواية ووقائعها الأخرى، يظهر ذلك في تمكن صيغ الأفعال في كلام الراوي، مثل «قرر، يكسر، يحطم، يحلق».

2) الخطاب المباشر: *Direct Speech*

تعاضدت صيغتا السرد والعرض في تقديم روايات الجفري، وحرص الراوي على المزاوجة بين الصيغتين فأكثر من نقل أقوال الشخصيات في خطاب مباشر، وبخاصة في الحوارات الخارجية التي تنعقد بين شخصيتين غالباً؛ ومنها الحوار التالي بين ليلى وأمها:

«– قلت لأمي: لكنك لم تطلبي مني أن أتعقل، وأن أعود إلى بيت زوجي؟!

– قالت: لأني أعرفك عاقلة، وأعرف أنك احتملت الكثير، وفاض بك الآن وأنا أعرف حسين [كذا][2] بكل عيوبه وجنونه، ولكني يومها لم أقدر أن أعترض في وجه أبيك، فهو ابن أخيه!

– قلت: وهل تعرفين كل شيء عانيته معه، برغم أنني لم أقص عليك إلا التوافه؟!

– قالت: عرفت ذلك من توترك، ومن عصبيتك، ومن حزنك الذي يفيض من عينيك!

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، العاشقان، ج 3، ص 754.

(2) الصواب: حسينا.

- قلت: أنت عظيمة يا أمي.. اكتشفت فيك عالمة نفسية!

- قالت مبتسمة: أيوه.. اضحكي وعودي إلى طبيعتك. أعرف أن التجربة قاسية، ولكن العبث بمشاعر الناس أقسى!»[1].

وتندر الحوارات التي تأتي جماعية بين أكثر من طرفين، ولم ترد سوى مرتين في الرواية؛ في حوار طويل بين ليلى وأختها وأُخْريين من صديقاتهما[2]، وآخر بين ليلى وسعيدة وصديقتهما الشاعرة، ومما جاء فيه:

«وتقول: - إ نني لا أكتب إلا لنفسي!

- قلت لها: لنفسك فقط.. أم هناك طرف آخر يقرؤه ؟!

- قالت: من الصعب أن نعرض هذا البوح لأي إنسان.. فإذا كان هناك من يستحقه، فلا مانع أن يقرأه!

وأردت أن أستفزها في هذه السهرة.. ونجحت فعلا، وأنا أقول لها:

- هل تعتقدين أن ما تكتبينه يسمى شعرا، يستحق فعلا أن تزحمي به حقيبة يدك، وتزحمي به رؤوسنا أيضا؟!

- قالت: ماذا تقصدين؟!

- قلت: أبداً.. أقصد، أنه لا شيء يستحق فعلا أن يقال!

وقاطعتني صديقة أخرى، كانت تتابع حوارنا، والتفتت إلى صديقتي الشاعرة قائلة:

- لا عليك.. إنها تحب التهريج. يعني.. هل أفلحت هي في العزف على البيانو؟!»[3].

---

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص ص 106-107.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص ص 44-48.

(3) السابق: ص ص 111-112.

يُلحظ في الأنموذجين السابقين أن الراوي نقل أقوال الشخصيات في صيغة الخطاب المباشر، دون أن يتدخل فيها سوى بأفعال القول التي تسبق خطاب كل شخصية من أطراف الحوار، وتسند القول إليها.

يعدّ الخطاب المباشر الأقرب مسافة في استحضار أقوال الشخصية، وفيه تمارس الشخصية استقلالها عن سلطان الراوي، إذ تتحدث بملفوظها بحرفيته وبأسلوبها ومعجمها الذي يجسد موقفها وانفعالها، ويمثل كذلك ثقافتها وبيئتها، وبخاصة في الأقوال التي تقدم عبر الخطاب المؤسلب الذي يحيل على بيئة الشخصية القائلة ولهجتها المحلية العامية[1]، كما في هذا الجزء من حوار ليلى وزوجها الذي يقول لها:

«-يتهيأ لي أنك خسّيتي شوية!

- قلت مبتسمة: وأنت برضة «خسّيت» بس ما هو في جسمك!»[2].

وردت في الأقوال السابقة مفردة «خسيت» وهي من اللهجة العامية للبيئة الحجازية التي تنتمي لها الشخصيات المتلفظة هنا، ويظهر استخدام المفردة لتأدية معنيين مختلفين بين طرفي الحوار، فالزوج يعني بها النحافة، بينما تشير بها زوجته إلى الخسّة. ويهدف الراوي من خلال هذه الأسلبة التي وردت في أكثر من موضع من الرواية[3] إلى تقديم نص ملفوظ الشخصيات وتجسيد بعض جوانبها الاجتماعية والثقافية.

ولكن انسحاب الراوي أمام الشخصيات في خطابها المباشر لا يكفل لأقوالها استقلالا تاما ولا حرية مطلقة، فبرغم عدم تدخله في نص ملفوظ الشخصية إلا

(1) انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 185.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج2، ص 158.

(3) انظر على سبيل المثال: عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص ص 45، 73، 78، 83.

أنه يظل متحكما في هذا الخطاب؛ إذ لا يمكن أن تنطق الشخصية إلا حين يأذن لها الراوي، كما أنه يتدخل في نقل الأقوال بالتمهيد لها والإعلان عنها كما في جميع النماذج السابقة. وذلك شأنه في كل الحوارات الواردة في الرواية، حيث تأتي مسبوقة بمعلنات أو ممهدات للقول، فالراوي يكثر من أفعال القول، مثل (قال، قلت، قالت، يقول) وغيرها، ويضع كذلك علامات الترقيم الخاصة بالأقوال؛ كالنقطتين الرأسيتين (:) والشرطة (-) وعلامة التنصيص (""). وقد تبدو هذه العلامات شكلية غير ذات أهمية، لكنها تعدّ مؤشر تحولات في مستويات كثيرة؛ فهي تحدد بداية كل قول من أقوال المتحاورين، وهي الدالة على تغير المتكلم وتغيّر الصوت من صوت الراوي إلى صوت الشخصية، وهذا ما يؤدي إلى تغيرات أسلوبية ودلالية عديدة[1].

وإلى جانب هذا التدخل في شكل الحوار، فإن الراوي كثيرا ما يتقدم الأقوال أو يتخللها بخطابه الإسنادي[2] الذي ينسّق أصوات المتكلمين ويبرز حركات المتخاطبين ومقام التواصل[3] الماثل ساعة الحوار، وقد حضر الخطاب الإسنادي كثيرا إلى جوار خطاب الشخصيات المباشر، كما في الحوار التالي بين ليلى وأمها:

«- قلت لأمي وأنا أتثاءب: كم الساعة الآن؟!

- قالت تسخر بابتسامة: اسم اللّه عليكي... دخلنا على الثالثة بعد الظهر.

---

(1) أشار إلى ذلك الدكتور الصادق قسومة نقلا عن الناقدة مرسيدس بواكسارو، وقد نقلته هنا بتصرف. انظر: الصادق قسومة: علم السرد، ص 370.

(2) يعرّف الخطاب الإسنادي بأنه الخطاب المصاحب لخطاب الشخصية المباشر والذي يحدد الأبعاد أو المظاهر المختلفة للعمل والشخصية والإطار الذي يظهرون فيه. انظر: جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط 1، القاهرة، 2003، ص 21.

(3) يقصد بالمقام «مكان القول ومناسبته وأطرافه وظروف إنشائه والعوامل المباشرة وغير المباشرة في إنجازه». انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 403.

- قلت: أحسن!»[1].

لا يستطيع الخطاب المباشر بمفرده تقديم أحوال المتكلمين وانفعالاتهم وحركاتهم أثناء التلفظ؛ لذا يصحبه الخطاب الإسنادي ليرفد الأقوال ويضيف ما قصرت عن تأديته من مقامات وهيئات وأحوال، كما في الأنموذج السابق الذي ظهر فيه الراوي محايدا مكتفيا بإعلان القول ونسبته إلى قائليه مع ذكر شيء من حركاتهم، ولكن الراوي قد يتوسل بالخطاب الإسنادي للسيطرة على أقوال الشخصيات في الخطابات المباشرة، فلا يكون محايدا ولا موضوعيا حين ينقلها، بل يتدخل ليوجه الأقوال توجيها يتناسب ونمط السرد الذي اتخذه الراوي في سرد أحداث الرواية، أو يكشف عن انفعاله الخاص بتلك الأقوال إذا كان الراوي مشاركا في الحكاية، كما هو الحال في (جزء من حلم)، ولعل الحوار الطويل بين ليلى وأختها يبين جملة من وظائف الخطاب الإسنادي:

«- وأردفَتْ بحدة: إيه يا شيخة؟!

- قلت لها: هناك فرق بين تفسيرك ومعنى حدود التصرف وعقلانيته، واستلقيت على سريري في الفندق.. أحدق في السقف، وأطرد وراء العديد من الصور.

- قالت لي أختي: لقد قسوت على صديقتنا.. إنها مرحة لا أكثر.

- قلت: بل إنها لعوب، وستورطنا معها، وبصراحة.. أفكارها لا تعجبني.. إنها تفلسف حرية المرأة بأنها المساواة الكاملة مع الرجل، وهذه التجربة فشلت حتى في الغرب، وتنازل عنها فلاسفتها أو منظروها!

- جلست أختي في نهاية سريري، وهي تحدق في وجهي وتبتسم، ثم قالت:

- ما شاء الله.. من فين كل الثقافة دي والعبارات؟!

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 151.

- قاطعتها قائلة: من فضلك.. لست جاهلة»[1].

قام الخطاب الإسنادي في هذا الحوار بالإعلان عن القول وتحديد القائلين وهيئاتهم وأحوال تلفظهم، كما تتضح وجهة نظر الراوي من خلال تبنيه لرؤية الشخصية (ليلى) وانفعالها الغاضب من سلوك صديقتها، وليلى التي تنقل الحوار بوصفها راويا بضمير المتكلم هي ذاتها الشخصية المتلفظة المساوية لجميع الشخصيات داخل النص، فيلتبس الصوتان، ويظهر انحياز الراوي إلى رأي الشخصية أو موقفها.

وكما جاء الخطاب المباشر ناقلا للأقوال المنطوقة فقد جاء ناقلا للأقوال الباطنية غير المنطوقة الكثيرة في الروايات، وقد تأتي الأقوال الباطنية مسبوقة بإعلان الراوي، ومن تلك المواضع حوار خالد الداخلي في رواية (زمن يليق بنا) الذي جاء مسبوقا بإعلان الراوي عنه «- سأل نفسه: ألا تثق بزوجتك؟! - أجاب: كل الثقة... ولكن من يدري ماذا تحمل الأيام؟»[2] جاء حديث خالد الباطني مسبوقا بإعلان الراوي عنه بقوله «سأل نفسه، أجاب» وقد يمهد الراوي لأقوال الشخصيات الباطنية بعبارات أخرى من قبيل «قال لنفسه، همس لنفسه» وغيرها.

ومن نماذج الخطاب الباطني المباشر المسبوق بأفعال القول ما ترويه ليلى عن نفسها ناقلة حديثها الباطني الموجه إلى عادل «وكنت أهمس في داخلي: أتألم منك أنت! لا أتمنى أن تكون أنت ألمي.. وكيف تكون ألمي وأنت الذي تزرع في صدري المزيد من الحب والتفاؤل؟!»[3] ويطلق على هذا النوع من الخطاب الباطني الذي تنقل

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 47.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، زمن يليق بنا، ج 2، ص 418.

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 32.

فيه أفكار الشخصية نقلا حرفيا مثلما تم تلفيظها في ذهن الشخصية مصطلح (المونولوغ المنقول)[1] للتفرقة بينه وبين (المونولوغ المستقل)[2] وهو الخطاب الذي تأتي فيه الأحاديث الباطنية غير مسبوقة بأفعال القول، فتكون من الخطاب الفوري المسمى أيضا المباشر الحرّ، كقول ليلى بعد أن كانت تروي لعادل أحداثا سابقة: «ومرت أيام ثقيلة انتظرتك فيها تسأل عني، ولم تفعل.. وأفكر فيك وأعيش في دوامة من القلق عليك:

- تُرى ماذا أفعل؟!»[3].

جاء خطاب الشخصية الفوري مسبوقا بعلامات شكلية هي النقطتان الرأسيتان والشرطة، لتمييزه من خطاب الراوي، ويتميز - من جهة أخرى - من خطاب الراوي بالانفصال التلفظي الظاهر في الخطاب الفوري، فهو سؤال مباشر مباين لما سبقه من سرد الأحداث، والمقول له مختلف أيضا، فهو ليس موجها إلى شخصية مشاركة وإنما إلى الذات التي تغدو في الخطاب الفوري متكلما ومخاطبا في الآن نفسه، بينما كان ملفوظ الراوي السابق موجها لمقول له مضمن في الحكاية يتمثل في شخصية عادل، وضمير المتكلم في هذا الخطاب الفوري راجع إلى ليلى الشخصية لا إلى ليلى الراوي، والصوت صوت الشخصية لا صوت الراوي، وزمن الحاضر الذي يبدو في الفعل المضارع «أفعل» هو حاضر تلفظ الشخصية وليس زمن تلفظ الراوي، وهذا الانقطاع يمثل حالة من حالات القطيعة والانفصال بين «أنا» الراوي و«أنا» الشخصية في السرد بضمير المتكلم[4].

(1) انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 432.

(2) أطلقت الناقدة دوريت كون هذا المصطلح، ونقله عنها عدد من الدارسين العرب. انظر على سبيل المثال: الصادق قسومة: باطن الشخصية القصصية خلفياته وأدواته وقضاياه، دار الجنوب للنشر، د ط، تونس، 2008، ص 154.

(3) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 3.

(4) انظر: سلوى السعداوي: الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، دار تونس للنشر، ط1، تونس، 2010، ص ص 67-71.

ويغلب على الخطاب الفوري الوارد في مواضع قليلة من روايات الجفري ألا يُميَّز من ناحية الشكل بأي علامات، كما في قول الشخصية الذي انبثق وسط سرد الراوي لأحداث ليلة أرق:

«[...] رغم ذلك لم يكتحل جفناي بالنوم.. استهلكت كميات هائلة من السجائر منذ انتصف الليل!

ترى .. ما الذي يكون، لو رضي هذه المرة أن يطلقني؟! لا شيء.. مثل كل مرة، وطوال السنوات السحيقة التي مرت، وكنت فيها كما يقال: لا أنا مطلقة ولا أنا معلقة»(1).

جاء كلام الشخصية في صيغة سؤال موجه إلى ذاتها «ترى.. ما الذي يكون» وتجيب نفسها بنفسها «لا شيء» وهذا القول الفوري لم يتميز بأي من المميزات الشكلية للأقوال، بل جاء وسط سرد الراوي دون معلنات أو ممهدات. ومن نماذج الخطاب الفوري الذي يجيء أثناء سرد الراوي منفصلا عنه ما ورد في رواية (العشب فوق الصاعقة) حيث كان الراوي يروي مشهد إقبال ليلى على أبيها وعبوسه في وجهها، بقوله: «في الصباح.. وجدت والدها يتناول إفطاره، فأقبلت عليه تقبله، فوجئت به يعبس في وجهها. ويخاطبها من فوق أنفه!

- ترى... ما الذي ارتكبته؟!»(2) توجهت ليال بخطابها الفوري مباشرة إلى نفسها تسألها، وأحدث خطابها قطيعة تلفظية عن خطاب الراوي الذي يسرد الحدث، ويلحظ أن الخطاب الفوري جاء مسبوقا بشرطة، وهذا قليل.

قد يأتي الخطاب الفوري لاحقا لخطاب غير مباشر تُنقل فيه أقوال باطنية، وذلك مثل خطاب زياد الفوري إلى نفسه في رواية (تلك الليلة) الذي جاء بعد أن

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص ص 150-151.

(2) عبدالله الجفري: العشب فوق الصاعقة، ص 58.

كان الراوي يسرد أفكار زياد وأحاديثه الداخلية في خطاب غير مباشر بقوله «قرر أن يذهب إلى صديقه في العمل أسعد وشلة بلوت» وبدون مقدمات ينطلق خطاب زياد الباطني في نمط فوري «يا واد يا زياد... مالك وللنميمة، وتضييع الوقت في البلوت ونرفزته؟!»[1] مشكلا انفصالا تلفظيا وتغيرا في الصوت والصيغة عن خطاب الراوي. ويتضح الانفصال عن صوت الراوي الذي ينقل أفكار الشخصية بأسلوبه ويضمنها في خطابه قائلا «قرر أن يذهب» مسندا الفعل إلى الشخصية بضمير الغائب في صيغة الخطاب غير المباشر، حين انبثق خطاب الشخصية الفوري، فصار الصوت صوت الشخصية واللفظ لفظها، وأصبحت الشخصية تمثل المخاطِب والمخاطَب في الآن ذاته.

3) الخطاب غير المباشر: *Indirect Speech*

بدا الخطاب غير المباشر نادر الورود إذ لم يظهر في (جزء من حلم) سوى في مواضع نادرة جدا، ورد أحدها في الأنموذج السابق متداخلا مع الخطاب المسرود في قول الراوي: «وقالت لي أيضا إن أبي حدثها»، وورد آخر في قول ليلى: «يومها قال لي أبي: إنني كبرت وصرت عروسة وجاء عريس لخطبتي»[2] حيث جاء كلام الشخصية في خطابها غير المباشر مصوغا بأسلوب الراوي وليس بنصه الذي تلفظت به، ويظهر ذلك في تغير الضمائر، مثل «إنني كبرت، لخطبتي».

ومن المواضع النادرة التي ورد فيها خطاب الشخصية مصوغا بالأسلوب غير المباشر، قول سارة لفارس الذي نقله الراوي بلسانه وأسلوبه في رواية (أيام معها): «قالت له سارة مرة: أنها [كذا][3] قرأت عن مرضى القلب الذين يسقطون أحيانا

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 282.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 100.

(3) الصواب: إنها. بكسر الهمزة.

في الاكتئاب أو الحزن»[1] حيث جاء خطاب الشخصية منقولا نقلا لا يشعر بالأمانة الحرفية في نصه، وجاء بضمير الغائب العائد على سارة القائلة.

أما الخطاب غير المباشر الحر فهو أشد ندرة في روايات الجفري من الخطاب غير المباشر، وإن ورد فإنه يرد في سياق من التداخل بين صيغ الخطابات في المشهد الواحد، ويكثر تداخل الصيغ حين يكون المشهد ناقلا لموقف حواري متوتر بين الشخصيات، كما في هذا الحوار الذي ترويه ليلى ضمن رسالتها لعادل، وقد بدأ بخطاب غير مباشر حر: «جاء حسين يهدر ويتهدد: لماذا أترك السهرة، ولماذا أتصرف بهذا الجنون!!» ندرت جدا في روايات الجفري المواضع التي ورد فيها الخطاب غير المباشر الحر الذي لا يسبق بأفعال القول، وترد القرائن والمشيرات في القول محيلة على الشخصية القائلة «جاء حسين يهدر ويتهدد» ثم يصور قول حسين تصرف زوجته ليلى وينعته بالجنون دون أن يتقدمه فعل قول ولذا سمي حرا، ويأتي رد ليلى مصوغا بالأسلوب المسرود موجها إلى عادل «شكوت أمر صديقه إليه» ثم تروي بالأسلوب المباشر:

- قال لي: فلسفتك وأفكارك اللي تطلعي بها، وقراءاتك كلها انعكس تأثيرها على عقلك.. الراجل ده صديقي وأعرفه جيدا، ومن غير الممكن أن يكون تصرفه بسوء نية، ولكنه الوهم في نفسك!
- قلت له من خلال دموعي: أنت نذل.. ولا تغار عليّ!
- قال: ما أغار عليكي.. لأني واثق من أخلاقك!
- قلت: أما بارد بشكل!»

ثم تأتي بقية الأقوال بالأسلوب المسرد الذي ينقلها بأسلوب الراوي غير منفصلة عنه من ناحية التلفظ «ولم أرد سماع المزيد الذي لا أحتمله.. فتركت له المكان، وقد

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، أيام معها، ص 490.

قررت السفر، والعودة إلى البلد، وفوجئت بموافقته.. فهو لا يمانع، ورحب بفكرتي، لأني أحتاج إلى هدوء مع نفسي لترتاح أعصابي!»[1]. ينقل الخطاب المسرود هنا أقوالا باطنية غير منطوقة «ولم أرد، قررت السفر» وأخرى منطوقة «موافقته، لا يمانع، رحب بفكرتي». هكذا تداخلت صيغ الخطابات وتناوبت في نقل أقوال المتكلمين في هذا الحوار، واضطلع الخطاب المباشر بنقل أكثر الأقوال أهمية في المشهد، بينما جاء المسرود وغير المباشر لنقل ما هو أقل أهمية في هذا الموقف المحتدّ. ومثل هذا التنوع في الخطابات يعزز ما سبق ذكره من توجيه حول اختيارات الراوي في ذلك.

يظهر تدخل الراوي وسلطانه على أقوال الشخصيات في كافة صيغها، وإن جاءت تدخلاته أقل أثراً في الخطاب المباشر الغالب على أقوال الشخصيات الروائية، وذلك بالخطاب الإسنادي المصاحب لملفوظاتها الحرفية، بينما يلتفّ على بقية أقوال الشخصية عبر تسريدها ودمجها في خطابه الناقل للأحداث والوقائع.

ويظهر تدخل الراوي عميقا في تبني أقوال شخصية ما أو مواقفها، وقد ظهر ذلك جليا في رواية (جزء من حلم) حين التبس صوت الراوي بصوت الشخصية، وهذا من سمات السرد الذاتي بضمير المتكلم، وهو ما لا يتأتى في السرد الموضوعي بضمير الغائب[2].

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 105.

(2) انظر: سلوى السعداوي: الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، ص 37 وما بعدها.

المبحث الثاني

الوصف ووظائفه

1 - الوظيفـــــة التزيينيـــــــة .
2 - الوظيفــــة الرمزيــــــة .
3 - وظيفـة الإيهــام بالواقــع .

الوصـف

Description

الوصف أسلوب أدبي عريق، ظهر منذ القدم في مختلف اللغات والآداب الإنسانية، ويعدّ صيغة رئيسة من صيغ الخطاب القصصي، وهو «نشاط فني، يمثِّل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها»[1] وقد ترسّخت نظرة تهميش إلى أسلوب الوصف في الأعمال السردية؛ إذ يعامل معاملة العنصر الهامشي أو الثانوي في النص القصصي، ومن الدراسين من يرى أنه يحدث السأمة والملل من خلال تعطيله لسيرورة القصة وتطوّر أحداثها، ويدرجه كثير منهم في باب الوقف الذي يعطّل زمن السرد ويعلّق الحكاية دون غاية دلالية أو مقصد خطابي. وقد تبدّلت هذه النظرة مؤخرا بفضل الأعمال القصصية الحديثة التي أعلت من شأن الوصف، والدراسات السردية الحديثة التي عدّته قرين السرد من حيث هما نمطان سرديان ضروريان لبناء النص القصصي، يتناوبان في نقل أطواره وتشييد فضاءاته المتعددة، ويتداخلان فيما بينهما أثناءه؛ إذ هناك نصيب من السرد في كل ما هو وصفي ونصيب من الوصف في كل ما هو سردي، كما أنه لا يُتصوّر السرد دون وصف، في حين يمكن تصوّر وصف دون سرد[2].

(1) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 472.

(2) انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 153.

وقد فكّت أشكال القصّ الحديث ارتباط الوصف بالوقف، فلا يشكّل الوصف وقفاً بالضرورة، إذ من أنماط الوصف ما يكون تعطيلا لزمنية القصة وذلك حين يسعى إلى تصوير الواقع ونسخه ونقله تماما[1]، ومنها ما يكون محركا للزمن ومسهما في نقل أطوار الحكاية وبنائها عبر زمنية خاصة به تدرجه في حركة المشهد الذي يتطابق فيه زمن الحكاية وزمن الخطاب.

وتثار إلى جانب ارتباط الوصف بالوقف مسألة تعارض السرد والوصف الذي يعترض السرد ويعطّله باستنساخ الواقع ومحاكاته التقليدية، وقد أثبتت الدراسات السردية المعاصرة أن التعارض بينهما لا يثبت عند الفحص والتأمل في عديد النصوص القصصية؛ إذ ينهض الوصف - كما السرد - بنصيب وافر من عملية تشييد فضاءات الرواية وتخصيصها، وتفريد النظر إلى الواقع وتحويره تحويرا يلوّنه بخصوصية الذات المبصرة الواصفة، التي يكون لرؤيتها أثر في نظام الوصف وعملياته وقنواته وأسلوبه[2].

ورد الوصف في مواضع كثيرة إلى حد ما في روايات عبدالله الجفري - رحمه الله - وقد جاء مندمجا في نظام السرد، لا يشكّل نتوءا أو فجوات ظاهرة في السرد، وقد غلب الوصف التعبيري المبأّر على أسلوب الوصف عند الجفري، إذ ينبثق عبر إدراك الشخصية الواصفة ورؤيتها الذاتية للموصوفات؛ التي غالبا ما تكون شخصيات قصصية، وأحيانا تكون أمكنة، فيغدو الوصف مسرّدا ناقلا النشاط الإدراكي والعمليات الذهنية للشخصية الواصفة حال تأملها وإدراكها للموصوفات،

(1) انظر: آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، د ط، القاهرة، د ت، ص 129.

(2) انظر: محمد برادة: فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، ط 1، الرباط، 2003، ص ص 43-44. وانظر: محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء، دار محمد علي الحامي للنشر، ط 1، تونس، 2010، ص 200.

ويتأتى تسريد الوصف من خلال اقترانه بإدراك الواصف، بالإضافة إلى التراكيب اللغوية القائمة فيه والتي لا تباينه عن استرسال السرد[1]، كما سنوضح خلال تحليل نظام الوصف في المدونة.

كثيرا ما يحرص الراوي على تيسير الانتقال من السرد إلى الوصف والعكس باستخدام حيل أسلوبية تمهّد له أو تسوّغه، ومعلنات صريحة أو ضمنية لابتداء المقطع الوصفي وختمه[2]. ويتشكّل الوصف عبر عمليات لغوية تسمى العمليات الوصفية، يمكن للراوي أن يجري ما شاء منها، وهي الترسيخ والتعيين وتحديد المظاهر والتعليق وإعادة الصياغة؛ فحين يُستهلّ الوصف بذكر مرجعه أو موضوعه الرئيس (الموصوف) يكون الترسيخ، ويكون التعيين إذا ذكر المرجع في نهاية المقطع الوصفي، ويتمثل تحديد المظاهر في تقسيم الموضوع الموصوف إلى عناصر، وإبراز صفاته وصفات عناصره، وتعدّ عملية تحديد المظاهر أهم عمليات الوصف، أما التعليق فيقصد به تعليق الموصوف بغيره، وتنزيله في زمان أو مكان ما. وربط الصلة بينه وبين وحدات أخرى عن طريق المماثلة سواء كانت تشبيها أو استعارة. وفي عملية إعادة الصياغة تعاد تسمية الموصوف الرئيس أثناء الوصف أو في نهايته[3].

تشتغل العمليات الوصفية عبر ثلاثة أنماط تتنوع تبعا لقناة الوصف التي تستخدمها الشخصية الواصفة، أو ما يسمى بالشخصية المطية، ويقصد بها

(1) انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 114.

(2) انظر: نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، ط 1، بيروت، 2008، صص 107-123. ويُعرَّف المقطع الوصفي بأنه وحدة نصية يمكن أن تحدّ بوصفها بنية أي شبكة علاقات متراتبة، وحجما نصيا قابلا للتجزئة إلى أقسام مترابطة ومنشدة إلى الكل الذي تكونه، ويكون المقطع الوصفي مزودا ببعض العلامات التي تعلن للقارئ أن الملفوظ مندرج في مقطع غلب عليه الوصف. انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 413.

(3) انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص ص 297-298. وانظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 188.

الشخصية الرائية المتكلمة[1]، فتنتج ثلاثة أنماط للوصف، الأول: الوصف عن طريق القول؛ حين تتحدث الشخصية الواصفة إلى آخر أو آخرين عن مشهد ما. والثاني: الوصف عن طريق الفعل؛ حين يكون رصد الحركة والفعل سبيلا إلى وصف شيء ما؛ كوصف شخصية تنجز عملا، وهو المشهور بالوصف الهوميري، إشارة إلى وصف هوميروس درعَ آخيل في الإلياذة، إذ تبينت أوصاف الدرع من خلال أفعال آخيل المتوالية في صنعه، ومنه أيضا وصف المشاهد الحية والحروب وغيرها. والثالث: الوصف عن طريق الرؤية، عندما تكون قناة الوصف إحدى الحواس الخمس، وفيه توكل الرؤية أو يوكل الإدراك إلى شخصية مشاركة في الأحداث [2].

جاءت معظم الأوصاف في روايات الجفري عن طريق الرؤية، وكما سبق القول فإن الوصف يركز على نقل الموصوفات نقلا ملتبسا ببؤرة إدراك الشخصية الواصفة الرائية، وقد استولت الشخصيات على القدر الأكبر من موضوعات الوصف، حيث يعمد الراوي إلى تقديم الشخصيات الروائية الجديدة عبر مقطع وصفي غالباً، كوصف ليال زوجةَ أبيها في المقطع التالي «ودخلت زوجة والدها ابتسام: امرأة في مطلع الأربعينات، نحيلة، لم يؤثر فيها الحمل ولا الولادة لثلاثة بطون، جميلة الوجه، متكبّرة.. ربما بتأثير هذه الثروة، وعابسة بالتأكيد لاستقبال ليال، ولكنها حاولت أن تصبغ شفتيها بابتسامة تخلطها بالروج الفاقع، وبكثافة المكياج الذي أحال وجهها إلى ألوان الطيف»[3] بدأ المقطع بعبارة تعلن عن انفتاح مشهد جديد يسوّغ الانتقال من السرد «ودخلت زوجة والدها ابتسام» إلى الوصف،

(1) انظر: محمد العمامي: الوصف في النص السردي، ص ص 64-74. وقد ذكر الدكتور العمامي أنه يستعمل مصطلح «الشخصية المطية» على غرار استعمال فيليب هامون.

(2) انظر: محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردي، ص ص 74-100. وانظر: نجوى القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، ص ص 217-226.

(3) عبدالله الجفري: العشب فوق الصاعقة، ص 51.

وابتسام شخصية تظهر للمرة الأولى في الرواية، وهنا يفوّض الراوي الرؤية إلى «ليال» الشخصية المشاركة في المشهد، وتتحقق في هذه الشخصية الواصفة شروط الوصف عن طريق الرؤية؛ وهي الرغبة في الرؤية، من خلال فضول ليال لرؤية زوجة أبيها التي لم ترها قبلا، ومعرفة الرؤية من حيث سلامة حواسّ ليال وقناة إدراكها البصرية، والقدرة على الرؤية إذ يتوفر موقع مناسب للنظر دون موانع تحجبه، ومن تتحقق الرؤية ثم الوصف الماثل في النص[1] الذي استهلّ بذكر زوجة الوالد التي تمثل الموصوف الرئيس في عملية ترسيخ وصفية، وبرغم أن الأوصاف الواردة تبدو خارجية للشخصية الموصوفة (العمر، النحافة، الجمال، العبوس، الابتسام، المكياج...) إلا أنها جاءت مقترنة بوجهة نظر الواصف؛ إذ تسوقها ليال عبر قراءتها وتأويلها الخاص، فتكبّر ابتسام سببه الثروة، وعبوسها بسبب مجيء ليال، وابتسامها مصطنع للمجاملة...إلخ، وهذه الأوصاف الأخيرة ليست بالضرورة أوصافا أو سمات شخصية قائمة في زوجة الوالد، ولكنها نابعة من وعي الشخصية الرائية وتأويلها، فيغدو الوصف مبأّرا ينطلق من بؤرة إدراك الشخصية التي لا تنقل الموصوفات بسماتها وخصائصها القائمة فيها، بقدر ما تنقل حركة وعيها الداخلي بما تصف.

وقد كثرت الأوصاف من هذا النوع المبأر الذي يأتي عن طريق الرؤية، وتأتي الرؤية الذهنية للشخصية متحكمة في بعض المقاطع الوصفية، ومنها وصف فارس لسارة الذي يجيء في أقواله الباطنية غير المنطوقة: «من أعماق صوتها الذي افتتح انتباهة سمعه أبصر ملامح رسمها خياله عن ذلك السباق المميز في داخلها بين عقلها وعاطفتها، [...] هي امرأة إذن تصرّ على تأكيد حق قيمتها كإنسان في شريان مجتمعها [...] مضمونها يتشكل من إنسانة متعبة بنضجها، في سطحية الكثير من

(1) انظر: محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردي، ص 88.

شرائح مجتمعها المخملي، وتعبها هذا يطرد خلف أفكارها، وتأملاتها، ورؤيتها، ورؤاها، يجلدهم تارة، ويحثهم تارة أخرى»[1] يأتي هذا المقطع الوصفي في مستهل فصل من فصول الرواية، ومطالع الفصول والروايات من المواضع التي يغلب ورود الأوصاف فيها عند الجفري، وتسوّغ هذه الاستهلالات مجيء الوصف، وقد استعمل الواصف أربع عمليات وصفية في هذا المقطع؛ حيث بدأ بضمير الغائب «صوتها» العائد على الموصوف (سارة) على طريقة الترسيخ، وتظهر عملية إعادة الصياغة في إعادة ذكر الموصوف بالضمائر العائدة عليه «تعبها، أفكارها، تأملاتها... إلخ» وكذلك بألفاظ مرادفة، مثل «امرأة، إنسانة» كما حضرت عملية التعليق، من خلال ربط سارة بمحيط مجتمعها وشرائحه، وعملية رابعة هي تحديد المظاهر تمثلت في توصيف سارة من خلال عناصر متعددة تشكّل جوانب من شخصيتها، وهي «عقلها، وعاطفتها، قيمتها، مضمونها، نضجها، أفكارها، تأملاتها، رؤاها... إلخ» وإجراء عملية أو أكثر من العمليات الوصفية شأن متروك للواصف، الذي يقوم بدوره هنا عَوْن من أعوان السرد[2] متمثّل في إحدى شخصيات الرواية المشاركة، الذي يصف عن طريق الرؤية، وتشير القرائن اللفظية إلى هذا النمط، من قبيل «صوتها، سمعه، أبصر، ملامح، رسمها» ونلحظ أن الأفعال الواردة مسندة إلى الشخصية المطيّة المفوّضة من قبل الراوي للنهوض بعمليتي الرؤية والوصف في هذا المقطع، فقُدّم الموصوف بهيئته وأوصافه الواقعة في ذهن الواصف وفق الكيفية التي يراها هو، وليس نقلا أو استنساخا لواقع الموصوف، فالواصف يحلّل – عبر وصفه – وجوه نظرته لسارة في جوانبها العقلية والعاطفية، فهو من الوصف المبأر الغالب على المقاطع الوصفية في الروايات، وبذا تكون وظيفة التبئير هي الغالبة على الوظائف

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة: أيام معها، ج 3، ص 547.

(2) عرّف معجم السرديات العون السردي بقوله «العون لدى السرديين البنيويين يفيد القائم بالفعل سواء أكان هذا الفعل سردا أم تبئيرا أم عملا». محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 299.

التي نهض بها الوصف في روايات الجفري، إذ تُنقل الموصوفات وأوصافها مقترنة ببؤردة إدراك الشخصية، بعيدا عن استنساخ الواقع ومحاكاته. ونلحظ –من جهة أخرى– أن معلنات ختم المقطع الوصفي لم تحضر في المقطعين السابقين، فهي غير متلازمة مع معلنات البداية، إذ يبدو حرص الراوي على معلنات بداية الوصف أكثر من حرصه على معلنات الختم كما يظهر في عدد من مواضع الوصف في الروايات.

يقتضي تفويض الشخصية بالرؤية أن يتخلى الراوي عن التدخل في الوصف والرؤية، ولكن يحدث أحيانا أن يتناوب هذان العونان السرديان – الراوي التخييلي والشخصية الروائية– على تقديم مقطع وصفي واحد، إذ يخفق الراوي في إقناع المتلقي بأن الشخصية هي الواصف وأن رؤيتها هي المتمكنة، ويظهر إخفاقه ذاك من خلال قرائن في السياق[1]، وقد ورد تناوب الراوي والشخصية على الوصف في بعض المقاطع، منها هذا المقطع الطويل الذي يأتي في حديث عادل الباطني إلى ذاته:

«منذ أيقظه الهاتف برنينه المتواصل «عادل» من نومه وهو مستلقي [كذا][2] كأنه بلا حراك، يحدق في سقف الغرفة ويقول لنفسه:

– عجيب.. كيف لم أحاول أن أعقد مقارنة فورية بين «نوار» و«غالية».. حين رأيت نوار لأول مرة، شعرت بجاذبيتها لي، وحيوية شبابها الغض.. وحين عاد وجه «غالية» يلوح ثانية بعد قطيعة؟! أي الاثنين أروع؟! الصبا والجمال والحيوية، وطفولة التجارب: عند «نوار»؟! أم الجمال المعتق بنكهة السنين، وفيض التجارب.. عند غالية؟! كيف سمح لنفسه أن يقارن بينهما؟! تلك «الأغلى» في امتداد السنين، وكثافة البقاء في التغيير الزمني، والفكري والعاطفي... هي «غالية»! وهذه الأدفأ

(1) انظر : محمد العمامي: الوصف في النص السردي، ص 99.

(2) الصواب: مستلق.

في انطلاقة شبابها إلى الاكتشاف قبل التجربة، وإلى خيلاء جمالها في عيون المعجبين المتلفتين إليها من الرجال بمختلف أعمارهم هي «نوار»!»[1].

كثيرا ما يأتي الوصف المبأر مقترنا بالأقوال الباطنية للشخصية المدرِكة وتأملاتها كما في هذا المقطع، ولذا فهو يندرج من حيث السرعة في المشهد الذي يتطابق فيه زمن الحكاية وزمن الخطاب، عبر تسريد الوصف بنقل الأفعال الباطنية والحركة الذهنية للشخصية، فلا يكون وقفا بذلك[2]. يصف فارس تأملاته وأفكاره أثناء تحديقه في سقف الغرفة، وعقده مقارنة بين الفتاتين؛ (غالية) التي ارتبط بها قديما و(نوار) التي تعرف إليها مؤخرا، باستحضار جوانب من شخصيتيهما والمقابلة بينها، ويُلحظ أن الواصف قادر على وصف غالية بأوصاف خارجية عبر رؤيته البصرية، مثل «الجمال المعتق» وأوصاف داخلية نابعة من معرفته بها، من قبيل «الأغلى في امتداد السنين، وكثافة البقاء في التغيير الزمني، والفكري والعاطفي» ذلك أن معرفته القديمة بها أتاحت له إدراكا عميقا لجوانب متعددة من شخصيتها، أما أوصافه لنوار فاقتصرت على المظهر الخارجي كـ «الصبا والجمال والحيوية والشباب»، وبعض السمات الداخلية التي يستدل عليها بملامح خارجية، من قبيل «طفولة التجارب، انطلاقة شبابها إلى الاكتشاف قبل التجربة، خيلاء جمالها في عيون المعجبين» أما أوصافها الداخلية فالواصف لا يعلم عنها شيئا لأنها تتجاوز طاقة إدراكه وموقعه من الموصوف، فهم لم يعرف نوار إلا من فترة قريبة لا تتيح له الإلمام بعالمها الداخلي، وهذه الحالة تعيق عنصرا من العناصر الضرورية لنمط الوصف عن طريق الرؤية وهو القدرة على الرؤية ومن ثم الوصف، وتبعا لذلك فحين يمتد الوصف إلى ذكر الجوانب الداخلية لشخصية نوار يتيقن المتلقي

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، الحلم المطعون، ج 3، ص ص 51-52.

(2) انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 112.

أن الرائي هنا ليس الشخصية المطية المفوّضة، وإنما هو الراوي العليم الذي يدرك تلك الجوانب بمعرفته الكلية بعوالم الشخصيات وماضيها، إذ يقول عن نوار:

«وليست تعاني في عاطفتها من تعب يوازي النفسي والفكري، ربما لأنها أدخلت عواطفها كأنثى في قمقم وألقت به في المحيط. لحدة تجربتها مع الرجل، [...] فالعاطفة عندها قد تلمع أو تومض كالفلاش فقط»(1) تظهر عدد من القرائن تؤكد استحالة أن يكون الرائي هنا هو عادل نفسه، فقد جاء بعد هذا الجزء من الوصف تصريح بعدم معرفته العميقة «بنوار ولعل «عادل» -في تأمله لهذا الاندفاع منه نحو «نوار»- يندهش من استغراق وجدانه المفاجئ والعنيف في هذه الفتاة السندريلا.. وهو لم يعاشرها، ولم يكتشف الجوانب الأساسية من شخصيتها»(2) ويتأكد أيضا أن الواصف هو الراوي وليس الشخصية حين يرد في المقطع ذاته وصف لعادل «لكنها فتاة تعرف أن هذا المندفع إليها: رجل متمرس عركته تجارب الحياة، وربما فكرت بذكائها أن «توظف» لمصالحها: اندفاعه غير العادي نحوها.. إن جاز لها أن تدخله إلى هذه المرحلة من العمر، وتلغي تجاربه، ومحطاته، وثقافته، وذكاءه!»(3) جاء عادل في هذا الجزء موصوفا لا واصفا، وهذا من القرائن التي تؤكد أن الوصف هنا منبثق عبر إدراك الراوي لا الشخصية.

ولم يأت التناوب بين الراوي والشخصية على هيئة تنازع بينهما، بل نهض كل عون منهما بتقديم جانب من الأوصاف يتعلق بالموضوع الرئيس للوصف، إذ تقدم الشخصية أوصاف نوار الخارجية ويقدم الراوي أوصافها الداخلية، ثم تعود الشخصية في نهاية المقطع لتتولى الرؤية وتكمل الوصف عبر رؤيتها الداخلية: «لاحظ أن «نوار» عصبية انفعالية [...] خيّل إليه أنها نصف أنثى ناعمة ونصف

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، الحلم المطعون، ج 3، ص 52.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، الحلم المطعون، ج 3، ص 53.

(3) نفسه.

امرأة تبحث لنفسها عن بوابة تدخل من ثقبها إلى الدنيا الأكثر فرصا [...] الآن يتساءل: الحب الأصيل المتجذر/ سنوات في الفؤاد.. ذلك الذي منحه لـ «غالية» دون أن تعطي؟! أم التجربة الجديدة.. التي اندفعت فيها عواطفه نحو الشباب، وطلاوة العمر، ورغبة، «نوار» في الاكتشاف؟! [...] يكاد رأسه أن ينفجر. تملكه صداع شديد بعد إقامة هذه المقارنة/ المحاكمة للإنسان في داخله»[1] جاءت الجملة الأخيرة إعلانا لنهاية المقطع الوصفي، وفي هذا الجزء منه تظهر أفعال الإدراك مسندة إلى الواصف (عادل) من قبيل «لاحظ، خيّل إليه، يتساءل» مما يؤكد نسبة الوصف إليه في هذا الجزء من المقطع.

وبرغم طول هذا المقطع الوصفي إلا أنه لا يحُدِث وقفة تعطل زمن الخطاب، فعلاوة على أنه وصف مبأر مقترن بحركة باطن الشخصية فقد عمد الراوي إلى تسريد الوصف وتزمينه؛ وذلك بعدم تقديم الوصف باستخدام الأسماء والنعوت فحسب، بل بالمزاوجة بينها وبين أفعال الماضي والمضارع التي من شأنها أن تُكسب الوصف زمنيته الخاصة، وتكفل اندماجه بسلاسة في السرد، وتعزز إسهامه في تشييد الخطاب الروائي وبنيته، وتخفف التخالف والتباين بين السرد والوصف الذي ينهض بتصوير المواقف والأحوال النامية في الرواية إلى جانب السرد، فالأفعال المضارعة مثل «يحدق، أحاول، أعقد، يلوح، تعاني، يوازي، تلمع، تومض، يكتشف، يتساءل» وهي تنقل المشهد وتبين حال الموصوفات، تشير في الوقت ذاته إلى زمنية مطلقة غير محددة، إذ يدلّ على الاستمرار والديمومة والاطّراد، وقد يدل أحيانا على الحاضر من خلال قرائن تصاحبه، مثل «يلوح ثانية، الآن يتساءل، الآن تتكثّف أسئلته» وقد يدل على المستقبل من خلال السياق وعلاقات التجاور، كما في «توظف لمصالحها اندفاعه، تدخله إلى هذه المرحلة من العمر، وتلغي تجاربه». أما

(1) السابق: ص ص 53-54.

الفعل الماضي فهو لا يدل دائما على الانقضاء، بل يمكنه من خلال سياق الخطاب الوصفي الذي يتنزّل فيه أن يكون دالا على الامتداد والتواصل، كما في قوله عن نوار «أدخلت عواطفها كأنثى في قمقم، وألقت به في المحيط» كما يمكن أن تندرج أفعال المضيّ في متتالية سريعة تجعلها تشير إلى تحولات الموضوع الموصوف وأطواره، كما في قوله عن غالية «قاومت وكبرت بخفقتها، واستعلت على الرغبة» وبهذا التنوع التركيبي يكتسب الوصف القدرة على استخدام مستويات زمنية متعددة والمداخلة بينها، وتوظيف دلالات الزمن وأبعاده المختلفة، مما ينتج عنه تزمين الوصف وتسريده الذي لا يؤدي بالزمن إلى التوقف ولا بالحكاية إلى التعليق(1).

سبق القول بأن الوصف في روايات الجفري جاء مبأرا مرتبطا بإدراك الواصف الذي تولت الشخصيات الروائية مهمته في معظم المقاطع الوصفية فجاءت وظيفة التبئير لازمة له في الغالب، ولكن عددا من الوظائف الأخرى تداخلت مع وظيفة التبئير وسأقوم بالإشارة إلى ثلاث وظائف منها في تحليل المقاطع الوصفية القادمة، وذلك على النحو الآتي:

1) الوظيفة التزيينية:

في الوظيفة التزيينة لا يكون الوصف «وسيلة تعريف بالموصوف، ولا أداة في بناء القصة العضوي، وإنما يكون هادفا إلى تزيين النص بالعناصر البلاغية أساسا كالاستعارات وضروب التشبيه وما شاكلها»(2) ولغلبة الوصف المبأر فقد خلت الروايات من الوصف التزييني الخالص الذي لا ينهض بدور في بناء الرواية وعوالمها، وإنما جاء الأسلوب البلاغي والاستعارات والتشبيهات مندرجة ضمن لغة

(1) انظر: نجوى الرياحي القسنطيني: الوصف في الرواية العربية الحديثة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، ط 1، تونس، 2007، ص ص 412-418. وانظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 206.

(2) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 209.

الواصف في وصفه الذي ينهض في الأساس بوظيفة متصلة بالرواية وعالمها، على ما سيتضح في التحليل التالي.

قليلا ما وُصفت الأمكنة في المدونة، ومن ذلك وصف مدينة جدة في هذا المقطع «هذه عروس البحر الأحمر/جدة، كما تبدو من خلال نوافذ الطائرة: بانوراما من ألوان قوس قزح، ولمعة البحر التي تضيف خلال الليل من الأضواء المنبعثة والمنعكسة على صفحة البحر: روعة ونداء مشتاقا من مدينة تحتضن في دفئها وحيويتها أبناءها وزوارها ممن يقيمون فوق أرضها، وبجانب بحرها. جدة: الميناء، والبوابة المشرعة لقوافل الحجاج والمعتمرين، والتجارة منذ أزمان وأزمان.. تتباهى اليوم بعد أن أدارت يد التخطيط الحديث وجه «جدة» إلى البحر، وقد كانت تعطي البحر ظهرها! هذه المدينة التي يحبها زائرها من النظرة الأولى كامرأة جذابة.. تغنى بها الشعراء [...] طفرت دمعة من عيني عادل مع لحظة بدء الطائرة في الهبوط إلى أرض المطار»(1).

تظهر في هذا المقطع عناية الراوي بإعلان بدء الوصف وختامه، إذ ابتدأ الوصف مع استهلال مشهد جديد حين اقتربت الطائرة من جدة، وأعلن نهايته بنزولها المطار، في علاقة تناظرية بين معلنات البدء والختام، وقد جاء الوصف هنا عن طريق الرؤية التي أتاحها موقع عادل عبر نوافذ الطائرة وهو موقع متحرك يقع فيه الرائي، ويتغير مجال الرؤية بين لحظة وأخرى، وذلك عكس معظم المقاطع الوصفية التي بدا فيها الرائي ثابتا في موقع محدد(2)، وتشكل الوصف عبر الرؤية البصرية والذهنية لعادل، حيث انطلق من المظاهر المادية للمدينة إلى نقل انطباعاته عنها وتأملاته وأفكاره الباطنية حولها.

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، الحلم المطعون، ج 3، ص ص 11-112.

(2) انظر: محمد العمامي: الوصف في النص السردي، ص ص 89-93.

وارتبط الوصف في هذا المقطع بإدراك الشخصية ووعيها، وسعى الواصف إلى وصف جدة من خلال أفكاره الخاصة عنها، فاستحضر ماضيها وحاضرها الحديث ومثّل عشقه وانتماءه لها، إلا أن الوظيفة التزيينة تظهر في وصفه بقدرٍ ما، حيث لا يتمحض وصفُ المكان هنا للتعريف بالموصوف وتقديم معلومات عنه فحسب، بل يضيف إليه جملة من التصاوير والعناصر البلاغية، من قبيل «عروس البحر الأحمر، بانوراما من ألوان قوس قزح، مدينة تحتضن في دفئها، كامرأة جذابة» بقصد تزيين النصّ وإضفاء سمة جمالية على لغته وأسلوبه.

وفي موضع آخر جاء الوصف فيه عن طريق القول، وهو أقل طرائق الوصف حضورا في الروايات إذ يندر أن تحفل حوارات الشخصيات بالأوصاف، وتصف سارة أثناء حوارها مع عادل حالة الحب التي مرت بها:

«قالت: أنا أعيش حبا بقدر ما كان يحفّني بالسعادة كبحيرة عسل ومنّ وسلوى.. بقدر ما صرت فيه أو صيّرني إلى امرأة: متوترة، حانقة على قسوة الرجل، وخيانته.. امرأة لم يعد في إمكانها أن تهمس لحبيبها، أو أن تمنحه الدفء.. في صراخ ذلك الحبيب «سي السيد» وفي استعلائه، حتى أشعرني وكأنه يريد أن أكون مجرد شهرزاد في ليلته، ما يلبث أن يقطع رأسها في الصباح!»[1].

يتأدى الوصف عن طريق القول وفق التخطيط التالي:

الرغبة في القول – معرفة القول – القدرة على القول – القول (الوصف)[2].

وقد توفرت في هذا المقطع كافة العناصر اللازمة لهذا النمط من الوصف، فلدى المتكلم (سارة) دافع للقول؛ إذ كان زياد أثناء حوارهما يتحدث عن الحب

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، الحلم المطعون، ج 3، ص 81.

(2) هذا تخطيط فيليب هامون، وقد نقله عنه الدكتور العمامي في كتابه الوصف في النص السردي، ص 77.

وأحواله فرغبت في وصف حبها، وهي عارفة تماما بما تتحدث عنه وتصفه إذ هي تجربة تخصها، وجهازها الصوتي سليم فهي قادرة على القول، فنتج وصف أنموذجي من نمط الوصف عن طريق القول، الذي يقتضي وجود طرفين؛ متكلم واصف ومتقبِّل موصوف له، والموصوف له هو متلقّي الوصف في النص السردي، وقد يكون من خارج الحكاية غير مشارك في الأحداث، وهو دور يتقمّصه المرويّ له الخارجيّ[1] كما في النماذج السابقة، أو يكون مضمّنا في الحكاية بكونه شخصية مشاركة في الأحداث وطرفا في حوار مباشر بين الواصف والموصوف له كما في هذا المقطع الأخير[2].

انفتح المقطع الوصفي في موضع مناسب أثناء الحوار، وخُتم ختما ضمنيا بذكر نهاية تجربة الحب وما انتهت إليه علاقتها بحبيبها، وتتجلى عملية الترسيخ في استهلال الوصف بذكر موضوع الوصف «أنا أعيش حبا» كما تبدو عملية تحديد المظاهر في ذكر عناصر الموصوف «أنا، حبا، الرجل، الحبيب...إلخ» ويُلحظ التوجيه المتحوّل لأحوال الموصوف وتقلباته، فهذه الأوصاف متعلقة بالواصف المتكلم الذي يقول «صرت، صيّرني، أشعرني، يريدني» ويمكن القول إن الواصف قد يغدو موصوفا إذا تعلقت الموصوفات والأوصاف بأحواله وتقلباته[3]. وتبدو وظيفة التبئير واضحة في هذا المقطع، كما تتداخل معها الوظيفة التزيينية من خلال التصاوير الواردة في الوصف، من قبيل «كبحيرة عسل ومنّ وسلوى، أكون مجرد شهرزاد في ليلته» التي تضيف إلى تمثيل إدراك الواصف ملمحا بلاغيا زخرفيا على لغة الوصف، إذ كان

(1) المرويّ له هو «الذي يتوجّه إليه الراوي بالخطاب داخل النص القصصي». – علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، كلية الآداب بمنوبة ودار محمد علي الحامي، ط 1، تونس، 2003، ص 9.

(2) انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات. ص 430.

(3) استعنت هنا بما ذكره الدكتور محمد الخبو أثناء تحليله الوصف في رواية رامة والتنين. انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص ص 189-190.

بالإمكان تأدية تلك الأحوال بلغة مباشرة خالية من الصور البلاغية، لكن غاية التزيين دفعت الواصف إلى استعمال مثل تلك الصور.

2) الوظيفة الرمزية:

تتجلى الوظيفة الرمزية في وصف يكون «مداره الظاهر موصوفات مادية، لكن مرجعياتها فيه إنما تكون محيلة على الخواطر والأفكار وما هو من جنسها»[1] ولم يكن الرمز غاية من غايات الوصف الأساسية في روايات الجفري، فجاءت نماذجه نادرة جدا، ومنها هذا الوصف الذي جاء عن طريق الفعل في وصف منزل زياد «صوت الطائرات فوق «فيلته» يتردد بين فينة وأخرى.. بيته كالمحور: يودّع الطائرات التي أقلعت، ويستقبل الطائرات التي ستهبط.. لقد تعود على هذا الإقلاع والهبوط!»[2] يمر هذا الوصف عبر إدراك الشخصية المطية التي تتحول في نمط الوصف عن طريق الفعل من واصف إلى موصوف، يشكل جزءا من تفاصيل موضوع الوصف الرئيس. وفي هذا المقطع أيضا لم تذكر الموصوفات المنتظرة أو المتوقعة من قبيل شكل المنزل الخارجي أو ارتفاع طوابقه أو لون دهانه ومستوى فخامته مثلا، إنما وصف المنزل عبر ملفوظات فعلية ترصد أفعال الطائرات في صعودها وهبوطها وصوتها المتردد بين فينة وأخرى في حركة دائمة معتادة يبدو المنزل أشبه بمحور لها، وتتضافر الأسماء والأفعال في تراكيب هذا المقطع؛ فمن الأسماء «صوت، الطائرات، بيت، المحور، الإقلاع، الهبوط» وأما الأفعال فقد تمكنت فيها صيغة المضارع الدال على الديمومة والتعاود والتكرار، مثل «يتردد، يستقبل، ستهبط» أما الفعلان الماضيان «أقلعت، تعوّد» فيشير الأول بالتجاور في السياق

(1) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 209.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 286.

إلى طور من أطوار الحركة التناظرية للإقلاع والهبوط، بينما يشير الثاني «تعوّد» إلى الامتداد والتواصل، وليس الانقضاء. وبذا يندرج الوصف عن طريق الفعل في الوصف المسرّد الذي من شأنه التخفيف من حدة التغاير النصّي والتركيبي بين الوصف والسرد بما أنهما يستخدمان التراكيب النحوية نفسها[1].

يدور المقطع حول وصف منزل زياد، ويقدم بعض ملامح المكان الموصوف في المستوى الدلالي الظاهر للأوصاف، لكن مرجعيته تحيل إلى حال زياد المتذبذب وتحولات حياته وتقلباتها مع مختلف الصدمات العاطفية والاجتماعية التي مر بها في الحكاية.

وقد تداخلت الوظيفتان التزيينية والرمزية في مقطع وصفي واحد جاء عن طريق القول، عندما وصف أحمد صديقه فارس أثناء حوارهما على شاطئ البحر:

«سمع «أحمد» تفاصيل العودة الجديدة لسارة من فارس. - قال له أحمد: تعرف أن ما ربط بيني وبينك هو وعد مشترك من الضياع والألفة والغربة، والشوق إلى التجوال.. أتحسس مشاعرك وكلماتك كرذاذ الجليد على سطح القلب، وأتخيلك هناك...... تقف بملابس الصيف: متجمدا مرتعشاً، لا تقوى حتى على نزع الألم من صدرك، ولا حتى من محبرتك[2]. انفتح الوصف أثناء الحوار الذي حكى فيه فارس تفاصيل عودته لسارة، وهنا يأتي الوصف في موضعه المناسب لأن قواعد المحادثة[3] تقتضي أن يعلق أحمد على ما سمعه من فارس. وتكثر الصور والاستعارات التي يستعملها أحمد ليصف حال صديقه فارس، من قبيل «كرذاذ

(1) انظر: محمد العمامي: الوصف في النص السردي، ص 80.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، أيام معها، ج 3، ص 478.

(3) تقوم قواعد المحادثة على فكرة خضوع الكلام المتبادل لمبدأ عام يحترمه المشاركون في المحادثة سماه غرايس مبدأ التعاون، وميّز في إطاره أربع مقولات تتعلق بمحتوى القول وطريقته، من حيث الكم والكيف والعلاقة والطريقة. انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص ص 349-349.

الجليد، على سطح القلب، تقف بملابس الصيف متجمدا، لا تقوى على نزع الألم» وكما تعزز هذه الصور الوظيفة التزيينية التي تدرج الوصف في نظام جمالي بلاغي، يظهر الإيحاء الرمزي في توصيف حال فارس مع سارة من وجهة نظر أحمد الذي يرى أن عودة فارس لسارة لن تجدي شيئا ولن تغير في مسار علاقتهما أو تكفل استمرار الحب بينهما، فخيباته وصدماته في حبها ستستمر وإن اقترب منها واقتربت منه، كمن يرتعش ويتجمد في حرارة الصيف العالية وحينها لن يستطيع تفادي الألم الناجم عن حب سارة. وقد كان في إمكان الواصف أن يقدم هذه المعاني بأسلوب موضوعي وعبارات مباشرة، لكنه آثر زخرفة لغته وشحنها بالتشبيهات والاستعارات، ليتسنى له إيصال رسالته العميقة إلى صديقه عبر الصور الرامزة إليها.

3) وظيفة الإيهام بالواقع:

يؤدي هذه الوظيفة «الوصف الذي يؤثر في القارئ حتى يتوهم أن ما يتلقاه من خلاله هو الواقع»[1] ويتأتى ذلك الوهم من دقة التفاصيل والمعلومات المتنوعة الواردة في الوصف، وقد اضطلع عدد من المقاطع الوصفية بهذه الوظيفة في روايات الجفري، ومنها الوصف عن طريق الفعل في المقطع التالي «تتصاعد رائحة الشواء إلى الطابق الثاني في العمارة المكونة من خمسة طوابق. هنا تحت العمارة مطعم يفتح أبوابه للزبائن، ويقدم المأكولات بأنواعها، ولكن في المساء.. يخرج المطعم إلى رصيف الشارع بشواية «الشاورما» واللحم والفراخ المشوية، ويستقبل في الغالب الشباب من «العزاب» [...] وتتعالى أصوات أبواق سيارات الشباب وضحكاتهم ومزاحهم إلى طوابق العمارة!»[2].

(1) الصادق قسومة: علم السرد، ص 356.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، زمن يليق بنا، ج 2، ص 168.

افتتحت الرواية بهذا المقطع وصفي الذي تولى الراوي فيه مهمة الواصف، ولكنه لم يقدّم المطعم الموصوف بذكر أوصافه المادية كالمساحة والشكل مثلا، وإنما قدّمه عبر رصد خدماته وأفعاله الدائمة أو المعتادة، وتدل صيغ الفعل المضارع المتمكنة في المقطع على ديمومة الفعل واعتياده «تتصاعد، يفتح أبوابه، يقدم المأكولات، يخرج، يستقبل» وتظهر عملية تعليق الموصوف بما يحيط به من أمكنة «العمارة، تحت العمارة، رصيف الشارع» وكذلك تعليقه بالزمن، عن طريق الإشارة إلى خروجه لرصيف الشارع في المساء. كما تتجلى عملية تحديد المظاهر في ذكر عناصر الموصوف وخصائصها، ومنها «شواية الشاورما، والفراخ المشوية، يستقبل الشباب من العزاب، تتعالى أصوات أبواق سيارات الشباب وضحكاتهم ومزاحهم» وتبدو هذه العناصر بمثابة موصوفات فرعية تتعلق مجتمعة بالموصوف الرئيس وهو المطعم.

ويمثّل المقطع الوصفي السابق واحدا من المقاطع القليلة التي جاء الراوي فيها واصفا، يقع خارج الحكاية ويمتد إدراكه امتدادا عميقا يمكّنه من الإحاطة بالموصوف وعناصره الفرعية المتعلقة به، مما يدل على أن الواصف هنا راو عليم جاء وصفه غير مبأر أو مبأرا تبئيرا صفريا[1]. ويضطلع الوصف هنا بوظيفة الإيهام بالواقع؛ إذ يمدّ المتلقي بمعلومات متنوعة عن الموصوف تقدمه له عبر تمثيل العالم المتخيل وتصويره باللغة، وتتحقق من حاصل هذه العمليات وظيفة الإيهام بمطابقة الواقع في ما يُروى من مشاهد[2].

ومن المقاطع التي أدت وظيفة الإيهام بالواقع أيضا الوصف الذي جاء عن طريق القول في حوار مشاعر وزياد، حين تحدثت مشاعر عن نفسها وأسرتها:

(1) انظر: محمد العمامي: الوصف في النص السردي، ص 97.

(2) انظر: الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 208.

«- قال لها: صحيح... من أنت كلك، ما هي حكايتك؟! [...] صمتت قليلا.. إلى أن قالت : أنا من عائلة كبيرة موسرة، من جدي إلى أبي.. والتجارة الناجحة المتطورة: رزقنا، وسعة مستوانا المعيشي.. عرق الجهد والكفاح في أسرتنا: «وايد»/ واجد.... ومع ذلك العرق كانت أبواب الثروة تفتح واحدا وراء آخر. أمي التي رأيتني معها في المطعم.. امرأة عاصرت ذلك الجهد والكفاح مع أبي، واحتملت أسفار التاجر الكثيرة أو المتلاحقة»[1].

يندرج المقطع الوصفي في مشهد حواري بين شخصيتين مشاركتين في القصة، وينفتح في مناسبة مهيأة للوصف؛ إذ يسألها زياد أن تعرّف بنفسها وأسرتها وتاريخها، فيبدأ الوصف مرسخا بقول مشاعر «أنا من عائلة» فتحدد الموصوف الرئيس وهو (مشاعر) وتأتي عناصر الموصوف بعد ذلك (أسرتها، وتجارتها، ورزقها، وكفاحها...) محددة ومشدودة إلى الموصوف الرئيس، وفي تتمة المقطع تصف مشاعر أمها وأباها وموصوفات فرعية أخرى تتعلق بموضوع الوصف الرئيس (مشاعر) التي تغدو موصوفا وواصفا في الآن ذاته، ذلك أن الوصف يطال أحوالا متعددة ومتقلبة تتعلق بها، وترد في امتداد المقطع الوصفي أوصافٍ لمشاعر وبعض مراحل حياتها، مثل دراستها في أمريكا ووفاة أبيها وزواجها ممن أُرغمت عليه ثم طلاقها منه، وغير ذلك من الأحوال والأوصاف، من قبيل «وحين بلغت الخامسة والعشرين.. أعادني أبي من أمريكا، وجدت عندي جرأة الفتاة المتعلمة، ليس لي إخوان أولاد، بنت سوق، شاطرة في التجارة».

تتبين هنا عملية تحديد المظاهر من خلال ذكر تلك العناصر والتفاصيل الكثيرة المتعلقة بمشاعر، ويظهر في المقطع تنوع التركيب اللغوي بين الأسماء والنعوت والأفعال، ويختتم هذا المقطع الوصفي الطويل بانتهاء مشاعر من وصف

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص ص 346-348.

ذاتها وأسرتها وصولا إلى نقطتها الحاضرة بقولها «وها أنذا... امرأة مطلقة، يتيمة الأب، مديرة شركات قد الدنيا.. وفي الثلاثين من عمري، و....... بس!!» لقد ابتدأ الوصف بذكر مراحل سابقة من حياة مشاعر وأسرتها، واختتم بوصف حاضر مشاعر، وهو معلن ختم ضمني[1]. ويضطلع هذا الوصف بوظيفة الإيهام بالواقع، والتعريف بالشخصيات وتقديمها للمتلقي.

ومهما تعددت وظائف الوصف في روايات الجفري وتداخلت فإن وظيفة التبئير هي الوظيفة المركزية واللازمة لمعظم مقاطع الوصف الواردة في رواياته، ذلك أن الشخصية المشاركة في الأحداث هي التي تولت الوصف غالبا، تأتي بعدها وظيفة الإيهام بالواقع التي تتأدى عبر «الوصف الاستقصائي وتسمية الأماكن بأسمائها المرجعية الكائنة خارج النص، ومشاكلة الشخصيات الروائية بشرَ الواقع أسماء وسمات مادية ومعنوية وأدوارا اجتماعية»[2] ثم تأتي الوظيفتان التزيينية والرمزية بدرجة أقل كثيرا من السابقتين، كما يلحظ أيضا أن الشخصيات غلبت على موضوعات الوصف كما غلبت على دور الواصف في معظم المواضع، وطال الوصف خفايا باطن الشخصيات سواء أكان الواصف شخصية أم راويا عليما بالخفايا[3]، وقد تبين أن الوصف عن طريق الرؤية هو النمط الأكثر ورودا في المقاطع الوصفية من نمطي الوصف عن طريق الفعل والوصف عن طريق القول.

(1) انظر: محمد العمامي: الوصف في النص السردي، ص 70.

(2) محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي وجهة النظر والبعد الحجاجي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة ومسكيلياني للنشر والتوزيع، ط 1، تونس، 2009، ص 74.

(3) انظر: الصادق قسومة: باطن الشخصية القصصية، ص 105.

المبحث الثالث

الحوار ، أشكاله ووظائفه

الحـــــوار

Dialogue

سبق الحديث في المبحث الأول من هذا الفصل عن صيغ أقوال الشخصيات الروائية، وفي هذا المبحث سيدور الحديث مركزا على الحوار وأشكاله ووظائفه، بوصفه قطعة سردية وأعمالا لغوية متبادلة بين الشخصيات في روايات الجفري.

الحوار أسلوب من أهم أساليب القص وأقدمها، وبرغم أهميته فإنه لم يحظ بالدراسة من قبل منظري السرد ودارسيه، إذ اهتمت معظم الدراسات بالحوار المسرحي أكثر من الحوار القصصي(1)، ويعدّ جيرار جينيت من النقاد القلائل الذين سبقوا إلى دراسة الحوار القصصي؛ إذ درسه من جانب المسافة ضمن مقولة الصيغة السردية، فتكون المسافة قريبة أو منعدمة بين القول والقائل في الخطاب المباشر، وبعيدة في غير المباشر والمسرود(2).

يأتي الحوار على شكلين؛ خارجي وداخلي، وسيبدأ الحديث عن الحوار الخارجي ثم الداخلي، مع تحليل نماذج لكل من الشكلين وبيان وظائفها أثناء التحليل.

(1) انظر: الصادق قسومة: الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، مسكيلياني للنشر والتوزيع، ط 1، تونس، 2009، ص 39.

(2) انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص ص 183-197.

أولاً : الحوار الخارجي:

وهو نمط تواصل بين شخصيتين أو أكثر من الشخصيات المشاركة في الأحداث، تُتبادل فيه الأقوال وتتعاقب الشخصيات على الإرسال والتلقي، مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وحركات وكل ما يخبر عن ظروف التواصل، وبذلك يعدّ الحوار وحدة نصية تكوِّن مع غيرها النصَّ القصصي، وتتكوَّن من الأعمال اللغوية والتدخل والتبادل[1].

كثرت الحوارات وامتدت على مساحات واسعة من نصوص روايات الجفري، وقد بدت الحوارات الخارجية أكثر قليلا من الحوارات الداخلية، إذ كثيرا ما يحرص الراوي على إنطاق الشخصيات بملفوظاتها الأصلية في خطابات مباشرة، ومن تلك الحوارات ما يكون حوارا اعتياديا أو مجردا كما وصفه فاتح عبد السلام؛ وهو يقترب في تكوينه من المحادثة اليومية بين الناس، وتُتبادل فيه أقوال لا تحتمل التأويل المتعدد[2]، ومنه الحوار الذي دار بين عهد وأمها وأخيها فارس، أثناء الاستعداد صباحا للخروج من المنزل:

«صحت إلهام [الأم] على قرع باب الحمام بجانب غرفة نومهما. كانت عهد تخبط على الباب، وهي تستعجل فارس أن ينتهي بسرعة.

– قالت لها أمها: ماهو الحمام الثاني فاضي.. روحي هناك.

– قالت عهد: لا.. دا حمامي، أقصد أنني أرتاح فيه.

– قالت أمها ضاحكة: ترتاحي في الحمام؟!

(1) انظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني، ط 1، بيروت، 1985، ص78. وانظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 159. وانظر أيضا: جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 45.

(2) انظر: فاتح عبدالسلام: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 1999، ص 56.

- قالت عهد: طبعا.. الحمام مثل غرفة النوم، بعدين فرشة أسناني هنا، وروبي هنا، قلة أدب أولاد يدخلوا حمام ستّات.
- قالت لها أمها: طيب.. وأشياء فارس هنا أيضا، خذي حاجاتك إلى الحمام الثاني، وبلاش صراخ في الصبح.

واستمرت عهد تقرع باب الحمام، حتى أطلّ عليها وجه فارس مغتاظا وهو يقول: يعني ما استحمى.. ما أحلق ذقني؟!»[1].

هذا جزء من مقطع حواري طويل، يندرج ضمن الحوارات اليومية الاعتيادية، التي لا تتضمن مادتها القولية مضمونا قصصيا مهما يتعلق بالحكاية، سوى أدائها الوظيفة التواصلية الملازمة لكل تبادل لغوي بين طرفين أو أكثر، وكذلك وظيفة الإيهام بواقعية الحوار والشخصيات، مما يضع المتلقي إزاء حوار خارجي له أشباه ونظائر في واقع الحياة.

تتبين من خلال هذا المقطع الحواري بعض الملامح الشكلية التي تبدو عليها الحوارات في روايات الجفري، إذ جاء الحوار مسبوقا بممهدات أو معلنات لبدئه «كانت عهد تخبط على الباب وهي تستعجل فارس أن ينتهي بسرعة» ينقل الراوي بهذا التدخل ظروف الحوار ومقام التخاطب بين الشخصيات، عبر الخطاب الإسنادي الذي يسند الأقوال إلى قائليها ويحدد وجهتها، وتتأكد أهمية دور الخطاب الإسنادي في مثل هذا الحوار متعدد الأطراف، كما أنه يوجه القول وفق حال المتكلم ومقام التلفظ[2]، وقد يتدخل الراوي بخطابه الإسنادي أثناء التبادل الحواري بمثل قوله: «قالت أمها ضاحكة، أطل عليها وجه فارس مغتاظا». ومن جهة

---

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، زمن يليق بنا، ج 2، ص 465.

(2) يطلق فاتح عبدالسلام على الخطاب الإسنادي تعبير «الوصف السردي للراوي» ويقول إنه يجبر نص القول على تحديد وجهته. انظر: فاتح عبدالسلام: الحوار القصصي، ص 46.

أخرى يبدو خطاب الشخصيات مؤسلبا، حيث استخدم القائلون ألفاظا عامية غير فصيحة، مثل «دا، ستّات، بلاش، استحمى» وهي من معجم لهجتهم المحلية، وذلك مما يعزز وهم واقعية الأقوال وقائليها.

وفي مقابل هذا الحوار الاعتيادي المجرد جاءت معظم الحوارات الخارجية من النمط المركب الذي ينهض بعدة وظائف، فينقل أفكار الشخصيات ومواقفها ويكشف ملامحها ويحدد علاقاتها، ويسهم في بناء الأحداث وأطوار الحكاية[1]، ومن نماذجه هذا الحوار الذي دار بين سارة وفارس عبر الهاتف:

«ليس هناك سبب تدريه، هرعت إلى الهاتف، وطلبت فارس:

- سألها: ماذا حدث لصوتك.. هل تشكين من زكام؟!
- أجابت وهي تحاول الضحك: ربما... هو زكام نفسي، لقد كنت أبكي يا فارس.
- قال: ولماذا البكاء؟!
- قالت: صدقني لا أدري... البارحة بكيت فجأة بلا داع، والليلة شعرت بالاختناق حتى بكيت.
- قال: ربما لأنك مسافرة.. ستغيبين فترة أخرى عن أهلك وعائلتك ووطنك.. وربما كان هو الانتقال الجديد في حياتك!
- قالت ضاحكة: باسم الله عليّ.. تقولها كأني سأنتقل إلى الدار الآخرة!
- قال: لعلها النقلة الجديدة بعد كل النقلات التي تشكلت منها حياتك.

- سألته: وإيش دراك.. أنت يا أخي ما زلت مشكلة في حياتي.. ليه تقرأ أفكاري وعمري؟! اسمع... صحيح أنا أفكر في برمجة حياتي الجديدة، لقد سبق لي أن تزوجت، وصرت أما وربيت، وأحببت.. والآن: العيال كبرت، رتبت حياة ابني، فماذا تبقى؟!»[2].

(1) انظر: فاتح عبدالسلام: الحوار القصصي، ص 66.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، أيام معها، ج 3، ص ص 467-468.

تتعدد مقامات التواصل وتتنوع، وكثيرا ما تأتي عبر المحادثات الهاتفية بين الشخصيات، كما في هذا المقطع من محادثة هاتفية طويلة امتدت على صفحتين في الرواية، فهو حوار طويل نسبيا وإن وردت في روايات الجفري حوارات أطول منه بكثير، ويُلحظ إعلان الراوي ابتداء الحوار بطلب سارة لعادل عبر الهاتف، كما أعلن ختم الحوار بقول سارة في آخر المحادثة: «مع السلامة» ووضّع فارس سماعة الهاتف، وعلى هذا النحو من العناية بإعلان بدء الحوار وختمه جاءت معظم الحوارات الخارجية في المدونة.

وتُحدِث الأقوال المباشرة قطيعة تلفظية بين خطاب الراوي الناقل وخطاب الشخصيات المنقول؛ وقد تمثلت القطيعة في هذا الحوار إذ جاءت أقوال الشخصيات بلسان قائليها وبأسلوبهم وصياغاتهم، يتبدى ذلك في المعجم المناسب لطبيعة الشخصيات وفي الضمائر العائدة إليها. وإن لم تتخلّص أقوال الشخصيات من سلطان الراوي بشكل تام، إذ تدخل بخطابه الإسنادي غير مرة أثناء التبادل القولي بين الطرفين، من قبيل «سألها، أجابت وهي تحاول الضحك، قال، قالت، قالت ضاحكة، سألته...» وهذه التدخلات مصاحبة لمعظم الحوارات الخارجية، وبخاصة أفعال القول ومرادفاتها التي تسبق ملفوظ الشخصيات.

وتبدو تدخلات طرفي الحوار متباينة الكمّ؛ حيث جاءت أقوال سارة طويلة بعض الشيء قياسا إلى تدخلات فارس الذي أدى دور المستمع المحلل، في مقابل سارة التي أنشأت هذا التواصل اللغوي لتبوح بمكنون عالمها الداخلي وأحوالها الباطنية، فجاءت تدخلاتها القولية موافقة لمقاصدها التواصلية[1]. وبالنظر إلى موضوع الحوار ومادته القولية يتبدى المجال العاطفي[2] الذي يدور فيه، فسارة

(1) انظر: آن روبول، جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ترجمة: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، لبنان، 2003، ص 208.

(2) يقصد بمجال القول: الميدان الذي تندرج فيه أقوال الشخصية أو تنسب إليه، ويكون ذاتيا أو عاما. انظر: الصادق قسومة: الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، ص 50.

تتصل هاتفيا بفارس بعد أزمة نفسية وموجة بكاء صرحت بها ولا تدري لها سببا، وقام فارس بتحليل حالتها مفترضا أن السبب هو حال النقلة الجديدة التي هي بصددها، كما أن السجل المعجمي للأقوال يحيل أيضا على المجال العاطفي الذي يؤطرها، ومن ذلك «زكام نفسي، البكاء، الاختناق، بكيت، ستغيبين، أهلك، عائلتك» ومن جهة أخرى يأتي هذا الحوار مؤديا لعدد من الوظائف إذ يكشف عن ملامح شخصية سارة وأحوالها المتغيرة ومواقفها مما حولها، ويحدد للمتلقي علاقة طرفي الحوار ببعضهما، حيث تتعجب سارة من دقة فهم فارس لنفسيتها وشخصيتها، بقولها «ليه تقرأ أفكاري وعمري؟!» وفي هذا كشف لمدى التقارب الكبير بين الشخصيتين، كما ينهض الحوار بوظيفة بنائية حين يمد المتلقي بمعلومات أساسية ومهمة عن شخصية سارة، ويقدم طورا من أطوار الحكاية، يتمثل في بيان الحالة التي صارت إليها سارة في تحولات حياتها ونفسيتها، وتباين مواقفها الحاضرة عما سبق في مراحل حياتها، وتأتي الوظيفة السردية لهذا الحوار ممثلة في الاسترجاعات الكاشفة عن ماضي سارة في الحب والزواج والتربية والأمومة، واستشراف مستقبلها القريب الذي فكرت فيه وأزمعت أن تيمم تجاهه.

يشكل الحوار صيغة أساسا من صيغ العرض السردي، ويلحظ في روايات الجفري كثرة الحوارات التي تسهم في بناء أطوار الرواية وتأزيم صراعاتها، حيث تغدو الشخصيات فيها محركة للأحداث وباعثة للأسباب والمناسبات والأحوال المتعددة[1]، ويمثل المقطع الحواري التالي جانبا من تلك الوظيفة البنائية للحوار:

«لم تنم ليال ليلتها تلك.. كانت تتحسس وجهها الذي تلقى صفعة قوية من كف حازم وهي تعرّيه، وكأنها تصدر عليه حكما بالموت! بعد أن أخبرته ليال بمعرفتها أنه يتعاطى المخدرات، كان يصرخ في وجهها، وهي تفاجئه بما عرفته.. متسائلاً:

(1) انظر: نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديثة، ط 1، الأردن، 2009، ص 117.

– كيف عرفت.. هل تتجسسين علي؟!!

– قالت له: عرفت من تصرفاتك.. من شرودك.. من وهن جسمك وقدراتك.. من عينيك الغائرتين في الليل.

قال لها: كنت أشعر بأني أمتلك كل شيء.. لدي الفلوس، والوقت، والحرية، والفراغ الذي يمتصني!

– قالت: والدراسة.. كيف تنجح وتدرس؟!

– قال: بالفلوس أيضا.

– قالت: ولكنك متفوق حسب ما تقوله شهاداتك؟!

– قال: بالفلوس أيضا.. هل تريدين أن تعرفي شيئًا آخر؟!

– قالت: والآن... لقد تخرجت من الجامعة، وأنت عاطل عن العمل.. فهل سيصرف على بيتنا أبوك؟!

– قال: ليس من شؤونك.. لا عليك، ستجدين موردا شهريا تصرفين منه على البيت.

– قالت: ستسقط في أيدي البوليس، وسيكون مصيرك السجن.

– قال: هذه مشكلتي.

– قالت: وأنا... هل تتزوجني لتقتلني، أم لترمّلني بعد أن يقتلك هذا السم.!

– قال: لو عرف أي مخلوق عن هذا الخبر سأطلقك، لا .. بل سأقتلك!

– قالت: تهددني.. بدلا من أن تعدني بالإقلاع عن التعاطي؟!

– قال: لا أستطيع.. لا أستطيع، حاولت وفشلت!»[1].

يمتد الحوار على أربع صفحات، ويعلن الراوي نهايته بنقل حركة حازم بقوله: «ارتدى ملابسه، وصفق الباب خلفه.. وترك ليال تنتحب وحدها في هذا البيت

(1) عبدالله الجفري: العشب فوق الصاعقة، ص ص 116-119.

الأنيق المزود بأفخر الأثاث!» وكان قد أعلن بدايته حين سرد استرجاع ليال لحوارها مع زوجها الذي يمهد الراوي لانفتاحه بقوله «كان يصرخ في وجهها، وهي تفاجئه بما عرفته.. متسائلاً» وتشير كثرة إعلان الراوي بدءَ الحوارات وختمها إلى عنايته الكبيرة بمعلنات البدء والاختتام.

ينهض هذا المشهد الحواري بوظيفة بنائية مدارها تأزيم العلاقة بين ليال وزوجها حازم وتصعيدها إلى ذروة حادة، تنتقل معه الرواية إلى طور آخر من حياة شخصية ليال الرئيسة في الرواية، وقام الحوار الخارجي أيضا بوظيفته السردية حين تنقّل بين أزمنة متعددة، إذ فتح نافذة زمنية استرجع فيها أحداثا ماضية من حياة حازم أثناء دراسته، كما أضاء اللحظة الراهنة في علاقة الزوجين، واستشرف مستقبل تلك العلاقة من وجهة نظر طرفي الحوار في ظل التحول السلوكي لحازم وما سينجم عنه من احتمالات الطلاق أو الترميل أو القتل. وكشف بتبادلاته القولية طبيعة العلاقة وتحولاتها بين الشخصيتين المتحاورتين.

لا تستغني عملية التواصل اللفظي عن جملة من العناصر المكونة لكل سيرورة لسانية[1]، كما تقتضي نظرية التخاطب توفر طرفين للتواصل في عملية التخاطب؛ هما المخاطِب والمخاطَب[2]، ويتحدد نمط الحوار بحسب علاقة المتحاورين والأعمال اللغوية المتبادلة بينهما، إذ يتبدى النمط الجدليّ في حوار حازم وليال عبر مواجهتها له وتقرير سلوكه المنحرف، واتخاذ حازم موقف الدفاع والدحض والتبرير، لكن الجدل يتحول إلى سجال حين تتجه أقوال حازم من الجدل إلى

(1) حدد رومان ياكبسون في ترسيمته ستة عناصر لعملية التواصل اللساني، هي: مرسل، سياق، رسالة، اتصال، سنن، مرسل إليه. انظر: رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1988، ص 27.

(2) انظر: سلوى السعداوي: الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، ص 187.

النيل من ليال وتهديدها بالطلاق أو القتل، وإنهائه الحوار بخروجه من البيت دون الوصول إلى نقطة اتفاق بينهما، ليشكل هذا المقطع أنموذجا للحوار السجالي[1].

دارت موضوعات معظم الحوارات في مجالات ذاتية تتعلق بالأطراف المتحاورة وتسهم في بناء الرواية وصراعاتها، ولم تتجاوز تلك المجالاتِ الذاتية إلا في حوارات قليلة في المدونة دارت في مجالات عامة وامتدت إلى النواحي الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية كاشفة عن آراء الشخصيات ومواقفها تجاه عديد القضايا، ودالة من جانب آخر على رؤية المؤلف الذي يوظف الشخصيات والراوي أيضا – بوصفها أعوان سرد – لتمثيل رؤاه تجاه العالم وقضاياه، وتوجهاته الإيديولوجية والعامة[2]، ويشكّل الحوار حينها موطنا من أهم مواطن تعدد الأصوات في النص السردي، يتجلى فيه مفهوم الحوارية الذي أسسه باختين في أعماله في مجال نظرية الرواية[3]، ويظهر ملمح من تجليات مفهوم الحوارية في الحوار التالي بين علاء وعالية أثناء ذهابهما لحضور ندوة عن الإرهاب:

«– قال لها: ألا تعتقدين أن تنامي ظاهرة التطرف الديني، خلقت مكانة إضافية للمرأة؟!

(1) ينقسم الحوار بحسب علاقة المتحاورين والأعمال اللغوية المهيمنة إلى ثلاثة أنماط؛ فيكون تعليميا إذا علم أحد الطرفين عن موضوع الحوار أكثر من الآخر، وجدليا إذا تكافأ علم الطرفين وهيمن التقرير والدحض بينهما وانتهى الحوار باقتناع أحدهما أو اتفاقهما على الاختلاف، ويكون سجاليا إذا تجاوز الجدليَّ إلى النيل من الذوات. انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 160.

(2) انظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 160.

(3) انظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2009، ص ص 126، 133، 152، وغيرها. وانظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط 1، بغداد، الدار البيضاء، 1986، ص 11 وما بعدها. وانظر أيضا: تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، بيروت، 1996، ص 121 وما بعدها.

- قالت: من قال لك ذلك؟! إن الفكر الديني المتطرف: أخذ يأكل المجتمعات المسلمة من الداخل... وكانت المرأة - بصفتها الطرف الأضعف - هي الأكثر تأثرا بتنامي نفوذ هذا التيار [...] فقد استخدم المتطرفون المرأة كطرف أضعف وأداة مساومة، كما طوّعوا الدين لخدمة نزواتهم ورغباتهم ومصالحهم الذاتية... مهملين تماما أن المرأة مخلوق متساوٍ في الحقوق حسب التشريع الإسلامي، ولكنهم ينتقون ما يرغبون!

[...] - قال: ولكن ألا تعتقدين أن المتغيرات

الاجتماعية والاقتصادية - السلبية - أحد الأسباب الهامة التي أدت إلى هذه الظاهرة؟!

- قالت: أعتقد أننا كمصريين لم نعدّ مجتمعنا الجديد أو الحالي، ولم نعدّ أنفسنا للحياة اللائقة بنا وبتاريخنا العريق بمستوى إنتاج العالم، فما زلنا نحاول أن نجد مجرد الطعام لأفواهنا.
- قاطعها ضاحكا: الطعام لكل فم... عنوان كتاب توفيق الحكيم.
- استطرت جادة [...] ولا مفر من قول الحقيقة: بأن الأعوام القادمة تعني التقدم بالنسبة لغيرنا فقط... أما نحن فعلى الشباب أن يمتلك ناصية المهارات المتعددة ليجد موقعا لأنفه من أجل أن يتنفس الهواء في الزمن الصعب!
- قال حزيناً: ياه يا عالية أين التفاؤل أين المفهوم البسيط للمصري ابن البلد وهو يقول: بكرة تتعدل؟!»[1].

كان هذا مقطعا من حوار طويل تنتقد فيه عالية –وهي مواطنة مصرية- بعض الممارسات المتطرفة في بلادها في العقد الأخير من القرن الميلادي الماضي، وتحلل الحالة الاجتماعية والمعيشية لمجتمعها، ويحضر صوت المؤلف وموقفه ورؤيته

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، العاشقان، ج 3، ص ص 782-785.

في أقوال عالية وعلاء التي تناقش تلك الظواهر في هذا الحوار الذي تتعدد فيه الأصوات؛ أصوات الشخصيات، وصوت الراوي، وصوت المؤلف، في حوارية تتجلى في مستوى الخطاب اللغوي وفي مستوى الأفكار والمواقف ومختلف التمثيلات الثقافية والاجتماعية التي تتفاعل داخل النص السردي[1]. ومن جهة أخرى يتبدى البعد الحجاجي في مادة الأقوال المتبادلة في هذا الحوار الذي يستهدف طرفاه التأثير في بعضهما، ويتسع البعد الحجاجي إلى استهداف الراوي التأثيرَ في المرويّ له، ليتشكّل حوار أشمل طرفاه المؤلف والقارئ، يستهدف الأول إقناع الأخير والتأثير في آرائه ومواقفه تجاه الموضوع الرئيس عبر الخطاب اللغوي المتنزل في سياق الحوار[2].

امتد هذا الحوار على أربع صفحات، وهذا الطول مألوف في روايات الجفري، وبخاصة في الحوارات من هذا النوع الذي يدور في مجالات عامة، أو تلك التي يتم فيها نقاش آراء الشخصيات وتأويلاتها لمواقف معينة في الحكاية.

يظهر الحضور الكثيف للحوار الخارجي في المدونة، واضطلاعه بوظائف متعددة ومتداخلة كما وضح في تحليل النماذج السابقة، وقد تدل كثرة المشاهد الحوارية على نزوع الراوي – ومن خلفه المؤلف – إلى «تنويع النسيج الأسلوبي للغة الروائية»[3]، وكذلك تقديم الشخصيات والكشف عن جوانبها المتعددة عبر تلفيظها بأسلوب مباشر غالبا.

(1) انظر: محمد القاضي: في حوارية الرواية دراسة في الرواية التونسية، دار سحر للنشر، د ط، تونس، 2005، ص ص 109-112. وانظر: تأليف مشترك: مقالات في تحليل الخطاب، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، د ط، تونس، 2008، مقالة بسمة عروس: الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين، ص ص 135-140.

(2) انظر: محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، ص ص 89-90. وانظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 53.

(3) محمد بو عزة: حوارية الخطاب الروائي من باختين إلى ما بعد باختين، دار أمل للنشر والتوزيع، ط 1، صفاقس، 2012، ص 43.

تجدر الإشارة هنا إلى أن الراوي قد يتنازل عن وظيفته الأساس في سرد الرواية، ليفسح للشخصيات تبادل الرسائل التي تقوم بمهمة الرواية ونقل أطوار الحكاية بصفة جزئية أو كلية، لتشكل الرسائل نوعا من الحوار والتبادل اللغوي بين المتراسلين من شخصيات الرواية، وقد جاءت رواية (جزء من حلم) ترسلية بشكل كامل، وإن لم يتوفر فيها تبادل رسائل، حيث جاءت بصوت ليلى فقط دون طرف مرسل إليه فاعل في عملية التراسل، وجاءت رواية (العاشقان) ترسلية بشكل شبه كامل، إذ تبادل فيها علاء وعالية أكثر من خمس وعشرين رسالة، أما بقية الروايات فقد ندرت الرسائل فيها. وتكشف الرسائل عن مواقف الشخصيات وآرائها ومشاعرها وعلاقاتها بغيرها من الشخصيات، كما تنهض بوظائف الحوار السردية والبنائية التي سلف ذكرها.

ثانياً : الحوار الداخلي:

تحضر الأقوال الباطنية بكثافة كبيرة وتمتد على مساحات واسعة من روايات الجفري، وقد سبقت الإشارة إلى أنماط الخطابات غير المنطوقة وصيغها في المبحث الأول من هذا الفصل، ويسمى القول الباطني للشخصية الروائية حوارا داخليا، ويطلق عليه المونولوغ الداخلي، وجاء تعريف الحوار الداخلي في معجم السرديات بأنه «ضرب من المونولوغ الداخلي يظهر في النصوص والمقاطع السردية بضمير المخاطب، ويتميز بإقامة وضع تلفظي مشترك بين المتكلم والمخاطب دون أن يحدث تبادل كلام بينهما»[1] وعدّ المعجم من سمات هذا الحوار أنه يسمح بالانتقال بين الأزمنة ويتيح وصف العالم الخارجي وأن أفعاله مصوغة في المضارع، ويظهر من هذا التعريف أن المونولوغ أشمل وأوسع من الحوار الداخلي مصطلحاً ومفهوماً. مع تقارب كبير بين المصطلحين والمفهومين يتيح استعمال أحدهما في موضع الآخر

(1) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 161.

في حالات كثيرة جدا، للدلالة على إيراد الأفكار الباطنية التي تمّ تلفيظها في ذهن الشخصية، إذ يكون الباثّ والمتقبّل ذاتا واحدة[1]، وذلك في مختلف الأنماط والأساليب التي ستتبين أثناء تحليل نماذج من روايات الجفري.

وُظِّف الحوار الداخلي في روايات الجفري للكشف عن أعماق الشخصيات واستبطانها، ونقل أفكارها وهواجسها الأكثر خصوصية وذاتية، وتحليل مواقفها وأحوالها مع ذاتها ومع غيرها من الشخصيات، وغالبا ما ينقل الراوي هذه الأقوال مسبوقة بإعلانه عنها بصيغ مختلفة، نحو «قال لنفسه، همس لنفسه، تساءل» وترد تلك الأقوال منقولة نقلا أمينا في صيغة الخطاب المباشر، أو المونولوغ المسرّد في خطاب الراوي الذي يتكفّل «بنقل الخطاب الذهني لشخصية ما»[2]، ويمثل المقطع التالي أنموذجا للحوارات الداخلية المباشرة إذ ينقل حديث ليال لنفسها:

«أصداء أفكارها تضيق عليها الخناق تارة، وتحاورها تارة أخرى:

- ما هذا الذي فعلته؟!

لا أدري... ربما هو الجنون، أو الملل، أو التردد!! كل شيء في الحياة يركض من حولي، ويتضخم... أقدامنا تركض، وخفقاتنا تركض، وأطماعنا، وأوجاعنا، وأحلامنا، ووقتنا.. كلها تركض بنا، ونركض بها..!! إنها لا تتوقف لتمنحنا فرصة التلفت، وإنما نحن نلهث وراءها وفيها! إلا من سؤال يستفز طموحاتي وأمانيّ.. يتوقف بي بعض الوقت، ويسأل عقلي وفؤادي:

- ماذا كسبت.. وماذا خسرت!! كم مرة التفت المجتمع إليك - كفتاة - وحاول أن يهتم بك، وبأسئلتك، وبسأمك، وبأحلامك الرقيقة!! لماذا هذا المجتمع...

(1) انظر: الصادق قسومة: باطن الشخصية القصصية، ص 147.

(2) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 438.

لا يتحدث مع المرأة إلا عن الحرام، والخطأ، والعيب... ولا يناقش معها حقوقها، وتطلعاتها، ويحميها من الخطأ، والعيب، والحرام؟!!

أضنتها الأفكار المشوشة، والأسئلة الحادة المدببة، وسمعت صوت جدتها يناديها»[1].

يأتي هذا الحوار بعد أن سرد الراوي أحداث خروج ليال مع حازم قبل أن يتزوجا، ويبدأ بتساؤل داخلي عن سبب فعلتها، فجاءت مادته القولية توجها باطنيا إلى الذات تحلّل سلوكها في الماضي القريب، وبما أن باطن الشخصية غير خاضع إلا لحركته الذاتية التي تؤديها الشخصية لحظة نشوئها وقبل اتضاحها واكتمال الوعي بها، فإن التردد والاضطراب يظهران في خطابها لذاتها «لا أدري.. ربما هو الجنون، أو الملل، أو التمرد!» وكأن الشخصية ما تزال في حالة بحث عما لا تدركه ولا تعلمه[2]، إذ هي لا تعلم الباعث الحقيقي لما فعلته. ويتشكل أسلوب القول تبعا لتلقائية حركة الباطن المتقلبة، وتتلوّن مادة القول وتتداخل وتتغير من ضمير إلى آخر وتتداخل الأزمنة والأساليب، حيث تحول أسلوب المساءلة إلى تحليل وتقويم لراهن الشخصية دون تمهيد ولا ترتيب منطقي، في قولها «كل شيء في الحياة يركض من حولي...» وتحول الزمن من الماضي إلى المضارع الدال على الاستمرار والديمومة، وتبدل الضمير من المتكلم إلى المتكلمين في إشارة إلى وضع خارجي عام تستحضره وتعايشه «أقدامنا تركض، أطماعنا، ونركض، لتمنحنا، نحن نلهث» ثم تعود ليال إلى سؤال بضمير المتكلم يتداخل فيه الماضي والحاضر الماثل «ماذا كسبت وماذا خسرت» يتحول بعده الضمير إلى المخاطب «كم مرة التفت المجتمع إليك، يهتم بك، وبأسئلتك، وبسأمك، وبأحلامك». يتيح الحوار الداخلي التداخل

(1) عبدالله الجفري: العشب فوق الصاعقة، ص ص 94-95.

(2) انظر: الصادق قسومة: باطن الشخصية القصصية، ص 176.

بين عمق الشخصية ومحيطها الخارجي مقترنا بوجهة نظر ذاتية، ويحضر ضمير الغائب في سؤال المجتمع عن المرأة «لماذا هذا المجتمع لا يتحدث مع المرأة، ولا يناقش حقوقها، وتطلعاتها، ويحميها» تتعدد الضمائر وتتناوب ولكنها تظل محيلة إلى الذات المتكلمة دوما، في حوار يكشف صراعها ويستبطن أعماقها ومواقفها حيال قضية اجتماعية عامة، محققا بذلك الوظيفة الرمزية للحوار الداخلي، حيث توحي الأسئلة بصدى تلك القضية في نفس الشخصية[1].

لقد اتسمت لغة القول بذاتية المتكلم التي تتضح في الضمائر المحيلة على الشخصية القائلة، وفي معجم الألفاظ المستعملة «خفقاتنا، أوجاعنا، أحلامنا، طموحاتي، أمانيّ...إلخ» والمتكلم إذ يتوجه بخطابه الباطني إلى ذاته منفصلا عنها يسائلها ويقوّم ماضيها وراهنها[2]، يتوجه في الآن نفسه إلى مخاطبة كائن افتراضي أو رمزي هو المجتمع في تقاليده ووجوه تعامله مع المرأة ممثلةً في الشخصية القائلة (ليال).

وأما من الناحية التلفظية فقد أحدث الحوار الداخلي قطيعة بين خطاب الراوي وخطاب الشخصية المنقول بالأسلوب المباشر المتحرر من سلطة الراوي، ويلحظ تمكن الفعل المضارع في ملفوظ الشخصية الداخلي، مثل «يركض، تركض، نركض، تتوقف، نلهث، يستفز، يسأل، يتحدث، يناقش» ويمثل الفعل المضارع استرسال أفكار الشخصية وخطراتها التلقائية، بحيث لا ينسخ واقعا سابقا وإنما يقصّ ما تعيشه الشخصية في باطنها لحظة التلفظ[3].

(1) انظر: السابق: ص 181.

(2) انظر: المتكلم في السرد العربي القديم، أعمال ندوة بإشراف محمد الخبو ومحمد نجيب العمامي، دار محمد علي للنشر، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، ط 1، تونس، 2011، بحث: حسن الشكر: المتكلم واستراتيجية الخطاب في الرحلة، ص 155.

(3) انظر: الصادق قسومة: باطن الشخصية القصصية، ص 174.

يُلحق الخطاب الفوري بالحوار الداخلي المباشر ويتميز منه أنه ينطلق دون إعلان أو تمهيد مستقلا تماما عن سلطة الراوي وخطابه، كما في هذا المقطع الذي انبثق فيه كلام زياد الباطني أثناء سرد الراوي : «لكن الخريف له همسٌ بين أضلع زياد. – لا بدّ أن أبدأ في طلب الإجازة السنوية، وأرتّب برنامج رحلتي»[1] لقد انطلق صوت الشخصية الداخلي متوجهة بالخطاب إلى ذاتها بضمير المتكلم، في قول مباشر مقتضب ينقل حركة باطنها دون تدخل من الراوي، ويأتي قول الشخصية الفوري مسبوقا بالشرطة ومنتهيا بنقطة في آخر السطر، ويوضح التأطير الشكلي للقول انفصاله التلفظي عما سبقه من سرد الراوي، وعما سيلحقه من أقوال باطنية يسوقها الراوي بأسلوبه، إذ عاد الراوي – بعد انتهاء خطاب الشخصية الفوري– لصياغة الأقوال الباطنية بالأسلوب غير المباشر مستعملا ضمير الغائب العائد على الشخصية المتلفظة «أين يذهب هذا العام؟! يحب باريس لكنه يخاف. هذه العاصمة الفرنسية الجميلة/ عاصمة الثقافة ونور الفكر.. صارت موحشة بسبب تعدد حوادث الإرهاب فيها. حثالة القرن العشرين: تطفح بهذه الظاهرة التي أخذت تتفشى في العالم.. حتى في أوطان المسلمين» ويعود خطاب الشخصية المباشر بتمهيد من الراوي «جلس زياد تحت شجرة النيم، وهمس:

- الإسلام العظيم... لم ينتشر بالإرهاب، ولا بقتل الأبرياء والأطفال والنساء [...] بدأ يكلم نفسه كالمجنون :
- وأنا مالي.. اللهم احفظ لنا أمننا. طيب... أروح فين؟!.. بيروت بالدولار الإمبراطور، والسعر نار.. ولو أنني أشتاق كثيرا إلى الجبل، وشجرة الأرز».

وبعد هذه الأقوال الباطنية المباشرة التي تدخل فيها الراوي بخطابه الإسنادي في قوله «جلس زياد تحت شجرة النيم وهمس، بدأ يكلم نفسه كالمجنون» يتدخل

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 273.

مرة أخيرة لينقل قولا باطنيا للشخصية بأسلوب المونولوغ المسرّد، قائلا: «أجّل خياراته إلى الغد، والأيام القادمة»[1].

تناوبت أنماط نقل الأقوال الباطنية في هذا المقطع، فوُجد المونولوغ المستقل أو الخطاب المباشر الحر (الفوري)، ووجد الخطاب المباشر الذي يمهّد له الراوي، والخطابان يستعملان ضمير المتكلم، ووجد كذلك المونولوغ المسرّد باستخدام ضمير الغائب، ويكون بمثابة الخطاب غير المباشر الحر، الذي ينقله الراوي بأسلوبه محافظا على لغة الشخصية الخاصة قدر الإمكان، وفيه يتداخل صوتا الراوي والشخصية وإن كانت القرائن والمشيرات الماثلة في القول تحيل إلى شخصية المتكلم[2].

التداخل بين خطابات الشخصية الباطنية مألوف في روايات الجفري، ومنه أيضا الأنموذج التالي الذي ينقل فيه الراوي أفكار عادل بأسلوب غير مباشر، بقوله: «الساعة العاشرة صباحا، لم يرن جرس الهاتف.. فهل يطلبها ليسمع صوتها؟!» ثم يمهد الراوي لخطاب عادل المباشر بفعل القول: «قال لنفسه: لا... اتقل يا ولد. الركاده زينه!» ويتدخل الراوي بخطابه الإسنادي، لبيان ملابسات القول وهيئات الشخصية القائلة: «أمسك سماعة الهاتف وما زال في سريره، ولكنه تراجع. وقام من سريره بعد أن طلب فطاره...» ثم ينقل كلاما باطنيا آخر بأسلوب غير مباشر، مستخدما ضمير الغائب: «- لا أحد... لا أحد، ما دامت أنها لم تطلبه! - ولكن.. لماذا تطلبه وهو مجرد نزيل مثل غيره؟!» يأتي بعد ذلك القول مسرّدا مضمّنا في كلام الراوي: «عصفت به الحيرة... لا يدري: هل هو في انتظار الفطار، أم الهاتف؟!»[3] يظهر تنويع الراوي لأساليب نقل حوار الشخصية الداخلي؛ إذ بدأ بأسلوب غير مباشر، ثم انتقل للأسلوب المباشر ثم للمسرّد.

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص ص 273-274.

(2) انظر: الصادق قسومة: باطن الشخصية القصصية، ص 195.

(3) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، الحلم المطعون، ج 3، ص 20.

ويظهر في هذا المونولوغ التردد والتكرار والحيرة، كما يظهر تداعي الأفكار بشكل تلقائي ولهاث الشخصية وملاحقتها حركةَ باطنها، فتارة يتساءل عادل «هل يطلبها؟!» ثم ينهر نفسه بأسلوب فوري مستخدما ضمير المخاطب «اتقل يا ولد، الركاده زينه» وتعكس اللهجة العامية ذاتية الشخصية ممثلة في معجم ألفاظها فيما يسمّى بالخطاب المؤسلب، ثم يواجه عادل نفسه بتقويم موقفه الراهن متوجها بخطابه الباطني إلى ذاته، ومستحضرا ذاتا خارجية أخرى هي نوار «لا أحد مادامت أنها لم تطلبه، ولكن لماذا تطلبه وهو مجرد نزيل مثل غيره؟» ويوحي ضمير الغيبة هنا بانشطار «أنا» المتكلم إلى «أنا» تفكر، و«أنا» تواجه بالتحليل والتقويم والتساؤل الإنكاري، و«أنا» ثالثة صامتة بمثابة شاهد على هذا الحوار الصامت، ويعزز استعمال ضمير الغائب انشطار الذات واغترابها عن ذاتها، إذ يوحي بحالة من التشظي والانقسام التي تلفّ الأنا حال تداعي أفكارها وتأديتها والكشف عن ملامحها وانفعالاتها وعلاقاتها بغيرها(1).

تجدر الإشارة إلى أن الأقوال الباطنية المباشرة المسبوقة بتمهيد الراوي والأقوال المسرّدة وغير المباشرة، لا تؤدي حركة باطن الشخصية وأفكارها بصفة فورية؛ أي فور نشأة الحركة الذهنية الداخلية للشخصية وإنما بعد ذلك بزمن، وإن تأدّت أحيانا بالفعل المضارع فهو إنما يحيل على زمن تلفظي سابق لزمن تلفظ الراوي حين ينقل قول الشخصية، فيكون تلفّظا مضمنا في تلفّظ، ولذا لا يتم التزامن الكامل بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، وتخرج الأزمنة عن مداليلها اللغوية الموضوعية وطبيعتها النحوية، لتتسم بمسحة ذاتية نفسية(2). فلحظة تداعي أفكار الشخصية في الحكاية سابقة للحظة تلفيظها من قبل الراوي في

(1) انظر: سلوى السعداوي: الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، ص ص 187-188.

(2) انظر: الصادق قسومة: باطن الشخصية القصصية، ص 196. وانظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 433.

الخطاب، ولا يتحقق التزامن الكامل إلا في الخطاب الفوري فحسب، الذي يتحرر تماما من سلطة الراوي وخطابه.

قد يأتي الحوار الداخلي على هيئة مونولوغ سيرذاتي، حين «يتذكر المتكلم ماضيه الخاص ويرويه لنفسه مراعيا الترتيب الزمني للأحداث»[1] وقد ورد هذا المونولوغ في استرجاع سارة لماضي حياتها وتحولاتها السابقة والحالية، في خطاب غير مباشر حر ينقله الراوي بقوله: «استرجعت لحظة الطلاق تلك الآن، بعد مرور أكثر من عامين عليها. تلك اللحظة المهولة التي تبدو بشعة، مزلزلة. ثم.... التي صارت بعد هولها، وبعد وضوح جوانب زوايا الأشياء التي بدت غامضة أو صعبة في حينها: لحظة مريحة، ساكنة، مسكونة الآن بتأملها، وبفتح «ألبوم» حياة، واستعراض صور عمرها، منذ أن شبت عن طوق طفولتها/ عمراً، وتمسكت بطفولة نفسها، وروحها إحساسا حتى الآن.... فوجدت أنوثتها تفرع بجسدها الذي يطول!

قررت بعد تجربتها أن لا تنبس بكلمة حب لرجل، حتى حين تصرخ خفقاتها في عطش الروح، وأنين الوحدة... حتى لو كان الرجل «فارس» هو الذي أحبها يوما ما، وما زال يمحضها صدق نفسه من عمق استقر حبه لها فيه! أرادت أن تجرب عطاء من نوع آخر، ولكن... لنفسها فقط.. لذاتها»[2].

يتولى الراوي هنا نقل حديث سارة الصامت إلى ذاتها، وتداعيات أجزاء من سيرتها الذاتية ابتداء من لحظة الطلاق إلى ما بعدها من صفاء وسكينة، إلى لحظة اتخاذها القرار بالبعد عن الرجل والحب وأن تعيش لذاتها فقط. تتوالى الذكريات وفق نسق زمني متتابع يتقدم من الماضي إلى الحاضر دون تداخل بين الأزمنة. ويتعلق الفعل الماضي بماضي التجربة، من قبيل «صارت، شبّت، تمسكت، وجدت، قررت» أما الأفعال المضارعة فتتعلق بحاضر التجربة ومستقبل القرار، مثل «تبدو، تنبس، تصرخ، تجرّب».

(1) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 436.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، أيام معها، ج 3، ص ص 435-436.

جاء المونولوغ السيرذاتي مصوغا بضمير الغائب المحيل على الشخصية، وهي تروي ماضيها لنفسها وتحلل تحولاتها ومآل حاضرها، في مادة قولية موجهة إلى الذات، ومندرجة في أسلوب الراوي وخطابه ولكن اللغة لغة الشخصية إذ تحيل جميع المشيرات إليها، فهي مصبوغة بذاتيتها وإدراكها ومقترنة بحركة باطنها حال نظرها في تقلبات أحوالها. وتتضح الوظيفة السردية للمونولوغ من خلال الاسترجاع لمراحل سابقة من حياتها، والاستباق بالعزم على تنفيذ قرارات في مستقبل تتنبأ به لذاتها، كما تظهر الوظيفة البنائية التي تكشف عن طور جديد من أطوار الحكاية، عبر شخصية سارة الرئيسة فيها، وكما يستبطن المونولوغ باطن الشخصية وملامحها الداخلية، فهو يؤطر علاقتها بشخصية أخرى رئيسة هي شخصية عادل، ويكشف عن التحول الذي سيصبغ علاقتهما في المستقبل القادم.

وقد يأتي المونولوغ تذكريا، ويتميز عن المونولوغ السيرذاتي ببنية لا تخضع للتسلسل الزمني، وهو خطاب موجه إلى الذات تهتم فيه الشخصية المتكلمة بتجربتها الماضية فقط[1]، ومنه المقطع التالي، المصوغ في خطاب مباشر يمهد له الراوي:

«صار [خالد] يحادث نفسه، ويضرب رأسه بقبضته:

- ماذا حدث.. لماذا الكارثة بهذه الصورة السيئة؟! الكارثة دائما سيئة لا ترحم.. وأنا غامرت، ووثقت في تلك «الطفرة» التي حدثت في المنطقة كلها، وليس في البلد.. حتى ظننا أنها ستتطور، وتزيدنا رغداً! لكنني تهورت، أو أصبت بالغرور وجنون المادة، ركضت في كل اتجاه. دخلت منافسة بيع وشراء الأراضي، وهي الكارثة الأكبر لمن كانوا أمثالي [...] دخلت مجال الأسواق الأخرى: بيع السجاد، بناء العمارات والمقاولات، الأسهم في الشركات، القروض الهائلة من البنوك إلى درجة كشف الرصيد أحياناً [...] فرحت بتنمية الأرصدة، وبعثرتها في كل اتجاه..

(1) انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 434.

حتى وجدت أمامي عدة أفواه مفتوحة وشرهة. صرت أصرف على استمرارها.. بدلا من أن تزيد دخلي وثروتي. ثروتي؟!! أين هي هذه الثروة.. المجمد أكثرها، والمهدر بعضها، والساقط في خسائر متلاحقة؟!!» ثم يتدخل الراوي هنا لينقل جانبا من حركة باطن الشخصية المتكلمة بأسلوب مسرود: «كان داخله يصرخ.. يحاسب نفسه الآن، ويسألها.. يريد أن يضحك.. ولكن سخرية من نفسه..» ثم يمهد لكلام الشخصية المباشر بكلمة «ويحاورها» لتستعيد الشخصية خطابها الباطني المباشر:

«- غرور المال. اشتهاء الربح المضاعف. أربع خادمات يسهرن على زوجين وولد وبنت.. يعيشون في «فيلا» من دورين. سائقان.. واحد يقود عربتي الخاصة، ولمشاويري.. والآخر بأمر زوجتي وابنتي. حارس أمام الباب، وللحديقة.. عدة سيارات.. تتبدل كل عام، مع اختلاف الموديلات [...] هل أحاسب نفسي؟! إن من يملك.. لا يحاسب!»[1].

يستعيد خالد تفاصيل تجربته الماضية ويقوّمها، يتوجه الخطاب إلى الذات بضمير المتكلم، ولم يسلم الخطاب المباشر من تدخلات الراوي أثناء هذا المونولوغ التذكري الطويل، إذ تدخّل لنقل جزء من أفكار الشخصية وتضمينه في خطابه بأسلوب مسرّد، ويلحظ التداخل التركيبي بين الأفعال الماضية والمضارعة، وكذلك اهتزاز التتابع الزمني؛ إذ عاد بعد ذكر إفلاسه وثروته المجمدة في الحاضر، إلى تذكر مرحلة بذخه الذي كان يعيشه وأسرته في الماضي، ويكشف هذا المونولوغ التذكري عن الأزمة الداخلية للشخصية، وبذا يبني طورا جديدا من أطوار الحكاية، كما يؤدي وظيفة سردية تتمثل في استرجاع تجربة ماضية، والكشف عن تفاصيلها المؤثرة في سيرورة الأحداث.

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، زمن يليق بنا، ج 2، ص ص 527-529.

على هذه الصور جاءت الحوارات الداخلية في روايات الجفري، وقد تبين الحضور الكثيف للحوار الداخلي، وتنوّع أنماط خطابات الشخصية غير المنطوقة بين المباشر والمسرد وغير المباشر والفوري، كما تبينت الوظائف التواصلية مع الذات وعوالمها الباطنية، وكذا الوظائف السردية والبنائية، وتلك التي تكشف ملامح الشخصيات وعلاقاتها وتحقّق الإيهام بالواقع. وكثيرا ما تداخلت تلك الوظائف واجتمع بعضها في مشهد حواري واحد.

الفصل الثالث

التبئيـــــــــــــر

- **المبحث الأول: التبئير الداخلي.**
- **المبحث الثاني: التبئير الخارجي.**
- **المبحث الثالث: التبئيز الصفري (انعدام التبئير).**

التبئيـــر

Focalization

اتخذت مسألة التبئير موقعا مهما جدا لم تعهده من قبل في الدراسات السردية الحديثة، وشهدت تراكما نظريا عبر مداخلات السرديين واللسانيين وإضافاتهم، على مستوى المصطلح والمفهوم والإجراءات. والتبئير في الأصل «مصطلح فيزيائي يوناني المصدر، وهو يعني تعديل مقدار النظر، وهي عبارة تعني في الأصل جمع الأشعة وتوجيهها متضامة وجهة معينة، وقد استعملت خصوصا في مجال المجهر ويقصد بها تحديد فتحته وضبط العدسة المناسبة لرؤية حقل معين»(1) وقد ذكر الدكتور محمد القاضي أيضا أن أصل «استعمال كلمة تبئير في الفيزياء، ومعناها جعل حزمة ضوئية، أو تيار إلكترونات تلتقي في نقطة معينة»(2) ومن هذه الحقول العلمية انطلقت كلمة تبئير إلى علم القصّ(3).

وأما التبئير بوصفه مصطلحا سرديا فهو من وضع جيرار جينيت، ويندرج عنده في مبحث المنظور ضمن مقولة الصيغة، ويعني جينيت بالمنظور السردي «تلك

(1) الصادق قسومة: علم السرد، ص 279.

(2) منشورات بيت الحكمة بقرطاج: مائوية طه حسين وقائع ندوة بيت الحكمة بقرطاج، دط، تونس، 1993، بحث محمد القاضي: الظاهر والباطن في كتاب الأيام، ص 222.

(3) ذكرت أماني أبو رحمة كلاما لم أستطع التحقق من صحته، ومفاده أن البؤرة ترجمة عربية اقترحها أول مرة الدكتور أحمد المتوكل في كتبه ثم انتشرت بين اللسانيين العرب فيما بعد. انظر: يان مانفريد: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، سورية، 2011، ص 78.

الصيغة الثانية لتنظيم الخبر، التي تصدر عن اختيار وجهة نظر مقيدة أو عدم اختيارها»[1] فالمنظور بهذا المعنى موقع أو مركز يتم انطلاقا منه التبئير، الذي يتمثل في «انتقاء للمعلومة السردية، أداته واقعة في مكان ما هي ضرب من المصفاة لا يسمح إلا بمرور المعلومة التي يخوّلها المقام»[2] وقد اختار جيرار جينيت مصطلح التبئير تحاشيا لما في المصطلحات الرديفة الأخرى من بُعد بصري؛ كالرؤية والحقل ووجهة النظر وغيرها من المصطلحات الشائعة في الدراسات السردية الغربية والعربية[3]، ولن نستطرد هنا في سرد تلك المصطلحات والفوارق بينها، فلها مظانها ومراجعها التي أغنت القول فيها[4]. وسيعالج هذا الفصل مسألة التبئير وأنماطه وتمثيلاته في روايات الجفري – رحمه الله – وكيفيات عمل تلك الأنماط وتداخلها وتجاورها، والعلامات اللغوية والقرائن النصية التي تميّز نمطا من آخر.

يتعلق التبئير ابتداء بتحديد المبئر وموقعه من المبأّرات، والمبئر هو المصطلح الذي يطلق على الذات المدرِكة أو الرائية في موضع ما من القصة، وتسمى تلك الذات أيضا (الرائي، والمدرك، وذات الإدراك، وذات التبئير) ويكون المبئر واحدا من اثنين؛ إما الراوي، وإما شخصية مشاركة. وأما المبأر فيراد به موضوع التبئير، أي المرجع الذي يتركز عليه إدراك المبئر، وقد يكون شخصية أو مكانا أو زمانا أو

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 197.

(2) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 65.

(3) انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 201.

(4) نوقش مصطلح التبئير ومرادفاته وتقسيماته في أكثر من كتاب، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: – جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط 1، المغرب، 1989. – محمد بن محمد الخبو: نظر في نظر في القصص: مداخل إلى سرديات استدلالية، مكتبة علاء الدين، ط 1، تونس، 2012.

حدثا، أو غير ذلك من مكونات العالم الممثَّل في القصة. وتبعا لموقع المبئر من المبأر تنتج ثلاثة أنماط من التبئير[1]:

الأول: التبئير الداخلي:

وهو داخلي بمعنيين؛ أولهما أن البؤرة تقع داخل عالم الحكاية، وثانيهما أن البؤرة تقع داخل الشخصية البؤرية تنتهي من خلالها المدركات والأفكار، ما تعلق منها بالشخصية ذاتها أو غيرها من الشخصيات[2].

الثاني: التبئير الخارجي:

ويسمى الرؤية من الخارج أو التقنية الموضوعية السلوكية، وفيه تقع البؤرة في نقطة ما من عالم الحكاية، فينتفي بذلك إمكان تقديم معلومات عن الأفكار الداخلية لشخصية من الشخصيات مثلا، ويندرج في هذا النمط نوع من التبئير يسمى الخارجي نمط «د» وهو الذي يسمح بالاطلاع على عالم الشخصيات الداخلي بالاعتماد على علامات خارجية[3].

الثالث: التبئير الصفري:

ويتجلى هذا النمط في إيراد الراوي معلومات تتجاوز طاقة إدراك شخصية مشاركة أو شاهد عيان مجهول، وتكون القصة حينها غير مبأرة، وهذا النمط يوازي الرؤية من الخلف، أو القصة ذات الراوي العليم.

(1) انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص ص 65-66.

(2) انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص ص 65، 66.

(3) يأتي هذا النمط ضمن تصنيفات روجر فاولر لوجهة النظر – وهو يفضل استعمال مصطلح وجهة النظر على مصطلح التبئير – وقد صنفها أربعة أصناف تبدأ بنمط «أ» الداخلي وتنتهي بنمط «د» الخارجي المذكور هنا. وقد نقلها محمد الخبو في كتابه نظر في نظر في القصص، ص ص 16-17.

تجدر الإشارة إلى الارتباط المكين بين مسألتي التبئير والرواية؛ فالراوي يتولى مهمة رواية وقائع الحكاية وأقوالها بواسطة اللغة، والمبئر يتولى تقديم ذلك كله وتنظيمه حسب الزاوية التي ينظر منها إليه[1]. ويؤدي هذا الارتباط بين الراوي والمبئر إلى التباس صوتيهما وتبئيريهما أحيانا، وقد نبه جينيت إلى ما يحصل من خلط في ذلك وشدّد على ضرورة الفصل بينهما؛ أي بين من يروي أو يتكلم، ومن يدرك أو يرى[2]. وسيأتي الحديث على تشكلات هذه الأنماط في روايات الجفري ابتداء بالنمط الداخلي الغالب على التبئيرات فيها.

(1) انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 409.

(2) انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 198.

المبحث الأول

التبئير الداخلي

التبئير الداخلي

Internal Focalization

لضمير السرد علاقة وثيقة بالتبئير؛ إذ يشير إلى الحضور العلني أو الضمني للراوي في السرد، وقد ميّز جينيت بين راو غائب غير مشارك في الحكاية، وآخر مشارك في ما يروي من أحداث مشاركةً قصوى في دور البطل، أو مشاركة دنيا في موقع الشاهد على ما يروي(1)، ومن هنا يتبين أن مسألة التبئير تتوزع بين مقولتي الصيغة والصوت(2).

وبالنظر في روايات الجفري نجد الضمير الغالب في سردها هو ضمير الغائب، باستثناء رواية (جزء من حلم) التي جاء السرد فيها مصوغا بضمير المتكلم، وكان الراوي ملتبسا بشخصية البطل (ليلى) التي تقوم بدور الراوي ودور بطل القصة في الآن ذاته، ومن هنا حصل بعض الالتباس بين دوري هذين العونين السرديين.

وقد جاء التبئير الداخلي سائدا في رواية (جزء من حلم) وكانت ليلى الشخصية البؤرية المدركة التي اضطلعت بالرؤية في معظم مقاطع الرواية، فتطابقت الذات الراوية والذات الواعية، أو الراوي والمبئر في شخصية ليلى، وقد سبق القول إن

(1) يسمي بعض الدارسين الراوي غير المشارك في الحكاية راويا خارجيا، والمشارك راويا داخليا. انظر: حسن الحازمي: البناء الفني في الرواية السعودية، ص ص 611-619.

(2) انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 280.

الرواية جاءت في أسلوب رسالة توجهها ليلى إلى عادل الغائب الذي لا يردّ أبدا، وافتتحت الرواية بضمير المتكلم الغالب على الرواية، بقول ليلى: «التقيتُ بك رؤية.. وتجدد اللقاء هنا في خيالي وتصوري.. كتبت لك، لأكتب عنك»[1] ويتضح من خلال الرواية أن ليلى أيضا كانت هي الموضوع المبأر في الغالب، فهي المبئر والمبأر، إذ تبئر الشخصية ذاتها وعوالمها الداخلية وأفكارها وكذا أحداث الرواية ووقائعها، في نمط تبئير داخلي يمر عبر إدراك الشخصية ورؤيتها. كما تتجلى أفكار الشخصية ورؤاها الباطنية عبر المونولوغات[2] كهذا القول الصامت الذي تتوجه به ليلى إلى عادل : «أنا أحتاج إليك.. أنا لا أستغني عنك.. وقد تعودت عليك، وأدمنت سماع صوتك، وأحب أن أظل في قلبك. وهذا ما أتمناه وأخافه!»[3].

إن التغير لا الثبات هو سمة التبئير الغالبة[4]، وقد يحدث تناوب تبئيري تتغير فيه الشخصيات البؤرية التي تدرِك الأشياء والأفكار والشخصيات وغيرها من المدرَكات بينما يظل نمط التبئير داخليا، يرد هذا في الحوارات المباشرة بين الشخصيات كما في حوار ليلى وصديقتها وأختها، الذي دار بعد تصرف الصديقة التي تحدثت مع رجل غريب:

«قلت: بل أنت تصرفت عبثاً.

– قالت: وقدومنا إلى باريس وحدنا.. أليس عبثا؟!

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 9.

(2) تمنع الناقدة همبورغر ورود الحوارات الداخلية في نص مسرود بضمير المتكلم، لكن روايات كثيرة ومنها رواية (جزء من حلم) تنقض هذا الرأي بورود كثير من الأقوال الباطنية فيها، ومنها الشاهد المذكور. انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص 437.

(3) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 13.

(4) يكون التبئير الداخلي ثابتا ما لم تتغير الشخصية المبئرة ويكون متغيرا عندما تتغير، ويكون متعددا إذا ما نُقل الحدث الواحد من وجهة نظر شخصيات متعددة. انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 66.

– قلت: لقد جئت وأختي يصحبنا ابن أخي لعلاجه.

– قالت: كل واحدة يا حبيبتي معها محرم.. بس المحرم مشغول في الشانزلزيه، و..
وأردفتْ بحدة: إيه يا شيخة؟!

– قلت لها: هناك فرق بين تفسيرك ومعنى وحدود التصرف وعقلانيته!

[...] – قالت لي أختي: لقد قسوت على صديقتنا.. إنها مرحة لا أكثر»[1].

تتغير الشخصية البؤرية في هذا المشهد الحواري وتتناوب داخل نمط تبئيري واحد هو التبئير الداخلي، فتطرح كل شخصية رؤيتها وأفكارها الخاصة حول حدث مبأر واحد، وتظهر في هذا الأنموذج ثلاث وجهات نظر داخلية لثلاث شخصيات مشاركة في الحكاية، شكّلت تبئيرا داخليا متعددا حرص فيه الراوي على نسبة التبئير إلى ذواته المتغيرة بأفعال القول المتكررة، واكتفى من جهة أخرى برواية هذا المشهد الحواري، دون التدخل فيه.

غلب التبئير الداخلي على رواية (جزء من حلم) ومرّت معظم مقاطعها عبر ذات تبئير واحدة هي (ليلى) الشخصية المشاركة في الأحداث، مع تغيرات طارئة وقليلة جدا في المبئّر ونمط التبئير، وقد سبق القول بأن بقية روايات الجفري جاءت مسرودة بضمير الغائب الذي عدّه رولان بارت أكثر الضمائر ملاءمة لسرد الرواية[2]، ولعل الصفحات القادمة تدرس تجليات مسألة التبئير في تلك الروايات.

الراوي هو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية، ويُعرَف بالإجابة عن السؤال «من يتكلم؟» وبرغم أنه عنصر قصصي متخيل كسائر عناصر النص القصصي الأخرى، إلا أن دوره أهم من أدوارها جميعا،

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 47.

(2) انظر: رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 2000، ص ص 46-48.

لأنه صانعها الوهميّ وعلّة وجودها، ويسمى الراوي بضمير المتكلم راويا شخصيا، ويسميه جينيت راويا مشاركا في الحكاية، ويسمى أيضا الراوي العلني أو الصريح، وهو يتمتع بهوية مرجعية ولكن بحرية حركة أقل من الراوي المجهول أو الغفل غير المشارك في الحكاية، فالأخير يمكنه التنقل بين الأمكنة والأزمنة بحرية تامة، ويمكنه أيضا نقل الأحداث من وجهات نظر متعددة، أما الراوي بضمير المتكلم فلا يمكنه إلا أن يقدم الأحداث من وجهة نظره الخاصة، وذلك في المواطن التي لا ينقل فيها أقوال الشخصيات الأخرى(1). هذا الراوي المجهول هو الذي تولى رواية جميع روايات الجفري عدا (جزء من حلم) التي سبق النظر فيها، ومع أن الروايات رويت بضمير الغائب فإن التبئير الداخلي الممثِّل لإدراك الشخصيات الرئيسة في الروايات ظل هو المهيمن على معظم مقاطعها.

وقد هيمن التبئير الداخلي منذ مطالع أغلب الروايات حيث افتتحت بتبئير داخلي يمثل وجهة نظر الشخصية الرئيسة(2)، فرواية (العشب فوق الصاعقة) بدأت بتبئير داخلي بؤرته شخصية (ليال) إذ يبدأ السرد بصوت الراوي بضمير الغائب قائلا: «خيّل إليها أن عمرها الغض الناهد نحو العشرين.. قد تحول إلى برشامة صغيرة في يد تلميذ مضطرب،، قلق خائف.. لم يراجع المعلومات التي تقوم لاختبار فهمه لها، وقدرته على استيعابها، وشرحها! ها هي ليال...»(3) وقد نسب الراوي التبئير إلى الشخصية بوسم صريح مباشر(4)، فحضر فعل الإدراك

(1) انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص ص 195-196. وانظر: محمد العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، ص ص 36-37.

(2) افتتحت جميع روايات الجفري بتبئير داخلي عدا رواية (زمن يليق بنا) التي افتتحت بتبئير صفري، وسيشار إلى ذلك في المبحث الثالث المخصص للتبئير الصفري.

(3) عبدالله الجفري: العشب فوق الصاعقة، ص 5.

(4) يكون الوسم صريحا إذا تم إسناد التبئير بفعل إدراك إلى ذاته ممثلة في اسم علم صريح أو ما يعوّضه، ويكون ضمنيا حين يُذكر المبأر بصفة ضمنية، كأن يغيب فعل الإدراك ويحضر الاسم العلم وحده. انظر: محمد عمامي: تحليل الخطاب السردي، ص ص 30-31.

الذهني مسندا إلى الضمير «خيّل إليها» ثم ذكر الاسم الصريح أثناء بسط وجهة النظر «ها هي ليال».

وكذلك استهلت رواية (العاشقان) بتبئير داخلي تمثّلُ شخصية (علاء) ذاتَ الإدراك فيه، وإن كان المتكلم هو الراوي مستخدما ضمير الغائب بقوله: «ترك يديه تسترخيان.. مع عقله. ترك جفنيه يطبقان على عينيه: إرغاما له، وانسياقا منه خلف أحلامه... لتبقى تحتهما صورة للجمال الذي يغسل النفس من شوائبها. هكذا اعترف بالخفقة الأولى لهذه الأنثى»(1) تنسبُ الأفعال الدالة على العملية الذهنية وراهن الإدراك التبئيرَ إلى الشخصية التي ناب عنها ضمير الغائب في قول الراوي: «ترك يديه تسترخيان مع عقله، ترك جفنيه، اعترف» وتبئّر الشخصية المبئّرة ذاتها وأفعالها الباطنية والظاهرة، مما يؤكد أن الذات المدركة هي الشخصية تتأمل ذاتها وتنقل حركة باطنها بصوت الراوي.

وهكذا يستمر التبئير الداخلي سائدا في معظم مقاطع الروايات، مع حرص الراوي على تقديم المدركات عبر بؤرة الشخصيات الروائية، ولذا يجب البحث في أسلوب الراوي – ومن خلفه المؤلف – في كيفية تمثيل تبئير الشخصية، والعلامات اللغوية والقرائن النصية الواردة في تمثيله والتي تشير إلى بصمات الشخصية في عملية التبئير، وتساعد في نسبة الإدراك إلى الشخصية وتميزه من إدراك الراوي المجهول الذي يسرد بضمير الغيبة معظم مقاطع الروايات.

يلحظ أن الراوي كثيرا ما يخلق مناسبة تهيئ لورود تبئير الشخصية، وتتنوع هذه المناسبات فتكون مكانا أو مشهدا جديدا تتولى الشخصية نقله عبر إدراكها، أو حالة من الأحوال كالسفر في الطائرة، أو قيام الشخصية بحركة ما(2)، مثل إزاحة

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، العاشقان، ج 3، ص 577.

(2) انظر: محمد عمامي: تحليل الخطاب السردي، ص 22.

ستارة النافذة والإطلال على مشهد معين كما في هذا المقطع الذي يسرده الراوي بقوله: «أزاح [عادل] ستارة غرفته، ووقف في الشرفة.. يتأمل، ثم يتابع حركة هذا الموج البشري المتراكم العجيب في السيارات التي تصب في الشوارع والميادين، وفوق كوبري يجري النيل من تحته، ملكوت عجيب... وقد بدت عيناه شاردة [كذا] النظرات إلى درجة البلاهة، لا شيء في هذه الحياة.. غير هذا الركض أو التسابق على لقمة العيش: أولا، ومائة... ثم على الطموح والأحلام، والأماني، والحب»(1) حيث مثّلت حركة إزاحة الستارة مناسبة تمهّد لبسط تبئير الشخصية، وبما أن المناسبة غير كافية لنسبة التبئير إلى الشخصية، فقد قام الراوي بالإعلان عن ابتدائها، ووسم التبئير وسما صريحا مباشرا، بورود فعلي الإدراك «يتأمل، يتابع» المسندين إلى ضمير يعود على عادل، ويلحظ هنا جمْعُ عمل التبئير(2) بين النظر والتأمل، أي الإدراك والعملية الذهنية، فاجتمع المكوّن الإدراكي والمكون العرفاني الممثّل في الأفكار التي تعتمل في ذهن الشخصية حال تأمل المشهد، وتأتي أدوات التشبيه والصور البيانية التي رسمتها الشخصية للمشهد المبأر بمثابة قرينة محيلة إلى وجهة نظر الشخصية وتبئيرها، ومن تلك الصور «الموج البشري المتلاطم، السيارات التي تصبّ في الشوارع» فهذه التصويرات ترجع إلى راهن إدراك الشخصية المتأملة وليس إلى تلفظ الراوي الذي يرويها(3).

يمتد مقطع تبئير الشخصية الداخلي على مساحة صفحتين من الرواية، ويظهر في بسط التبئير المكوّنُ القيميّ من خلال أحكام القيمة والآراء والتعليقات

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، الحلم المطعون، ج 3، ص 38.

(2) يستعمل مصطلح عمل التبئير في معنى العمل الذي به تضبط عناصر التخييل في نطاق مخصوص ومن منطلق معين فقد يكون عمل التبئير بصريا أو سمعيا أو ذهنيا أو غير ذلك. انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 290.

(3) انظر: محمد عمامي: تحليل الخطاب السردي، ص ص 36-37.

التي تُبرز مواقف الشخصية الفكرية والإيديولوجية، وتمثلها التعبيرات التالية «لا شيء في هذه الحياة غير هذا الركض أو التسابق على لقمة العيش« «الكثير يتحدث عن الحرية، فهل الحرية هي في الكلام فقط؟ هناك حرية أهم، وفي العالم الثالث.. حدد الفقر معنى ومساحة الحرية في قدرات الإنسان وعطائه»[1] تعبر هذه التعليقات عن وجهة نظر الشخصية الممتدة في هذا المقطع، ثم حين ينتقل التبئير إلى مبأّرات أخرى يؤكد الراوي نسبة التبئير إلى الشخصية، مكررا الإشارة إلى إدراكها بمثل قوله «امتدّ بصره إلى عمارة مواجهة لارتفاع مبنى الفندق الشاهق» وكما خلق الراوي مناسبة لابتداء تبئير الشخصية بحركة إزاحة الستارة، فقد ختمه بحركة أخرى تنهي مشهد التأمل، بقوله «سمع قرعا على الباب»[2].

قد يؤذِن معلنٌ واحد بنهاية مقطع تبئير وبدء آخر كما في الأنموذج السابق؛ إذ أعلن قرع الباب نهاية التبئير الداخلي السابق وابتداء عملية تبئير أخرى يتغير فيها نمط التبئير إلى خارجي عبر إدراك الشخصية المبئرة نفسها (عادل) ويبدأ المقطع بفعل إدراك يمثل عمل التبئير السمعي «سمع قرعا على الباب، وحين فتحه وجد أمامه عاملة النظافة تقول له الكلمات المتداولة كل يوم، ولكل نزيل.. كل سنة وأنت طيب يا بيه» ابتدأ المقطع بتبئير خارجي تبئر فيه الشخصية مشهدا خارجيا بعمل تبئير منطلقه سمعي «سمع قرعا» ثم بصري «وجد أمامه» ثم يتغير نمط التبئير إلى داخلي حين تنتقل البؤرة برهة قصيرة إلى عاملة النظافة مع بدء كلامها، ليعود إلى عادل، حين «أذن لها بالدخول مع زميل لها يساعدها، وسألها: هل لديك أولاد؟!» يتغير المبئر مرة أخرى حين تجيب العاملة «قالت: أربعة يا بيه.. زوجي طلقني وترك لي الأطفال» يتواصل السرد بعد ذلك عبر إدراك المبئر الأساس

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، الحلم المطعون، ج 3، ص ص 38-39.

(2) السابق: ص 39.

(عادل) «ارتدى جاكتته وخرج مسرعا من الغرفة، قبل أن يرى دمعة هذه الأم المطلقة. لماذا سأل المرأة؟!»[1] ويأتي خطاب الشخصية الفوري «لماذا سأل المرأة» ليؤكد تبئير الشخصية لهذا المقطع تبئيرا داخليا متغيرا.

كثيرا ما يأتي التبئير الداخلي عبر أقوال الشخصيات المنطوقة في حواراتها الخارجية، أو حواراتها الداخلية وأقوالها غير المنطوقة، كما في هذا المقطع الذي اجتمعت فيه الأقوال الخارجية والداخلية، إذ يبدأ بحوار الشخصية الباطني مع ذاتها متوجهة به - أحيانا - إلى شخصية أخرى «وقف [علاء] أمام وجهها، [عالية] واستقبل طلوعه في صباحهما الجديد. أمام وجهها الذي كان متلفتا نحو صديقه حامد يتحاوران كان ينفي الكذب عن سريرته، دون أن تلتفت نحوه، اغترف جراحه القديمة، وباعها للنسيان كأنها في عمره الآن: أسطورة يعبق بخورها في كل العصور، ها هو يعجز عن حماية تسلّطها على خفقته، وفكرته، وذاكرته، وعشقه لها يزهر كلما أغمض عينيه ليراها أكثر كان يصغي إلى حديثها مع صديقه وصديقتهما، وكأنه يحلق بعيدا بعد أن اختطفت روحه منه وكان يمتح من ضلوعه: متعة هذا اللقاء الأول، كأن الأشياء تؤوب من غيبتها وغربتها في صدره»[2].

يشكل لقاء علاء بعالية وصديقهما وصديقتهما مناسبة مواتية لابتداء تبئير الشخصية الداخلي المقترن بأقوالها الباطنية، ولكن الراوي لم ينسب التبئير إلى الشخصية بشكل صريح، بل جاء الوسم ضمنيا بوجود ضمير ينوب عن الشخصية دون وجود فعل إدراك، لكن السياق يضع الشخصية في مقام يمكّنها من الإدراك، ويمكن إسناد التبئير إلى الشخصية من خلال قرائن في النص، إذ يبدو الانفصال التلفظي قرينة على ابتداء تبئير الشخصية وذلك بالانتقال من تلفظ الراوي الذي

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، الحلم المطعون، ج 3، ص 40.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، العاشقان، ج 3، ص ص 619-620.

يسرد المشهد إلى بسط تبئير الشخصية في حوارها الداخلي، كما تشير الأفعال الواردة في المقطع إلى العملية الذهنية للشخصية، مثل «استقبل طلوعه، اغترف جراحه، يعجز» وتأتي الذاتية التي تكسو المعجم اللغوي قرينةً أخرى على تمثيل تبئير الشخصية، وكذلك التشبيهات والاستعارات التي أنتجها وعي الشخصية بذاتها وبشخصية عالية، وذلك من قبيل «اغترف جراحه، لتسلطها على خفقته، عشقه لها يزهر، كأنها في عمره الآن: أسطورة يعبق بخورها، كأنه يحلق بعيدا، كأن الأشياء تؤوب من غيبتها».

ويعلن الراوي عن ختم تبئير الشخصية الداخلي بقوله: «وصحا على هزة من يد صديقه فوق كتفه وصوته بكلماته التي يقرّعه دائما:

يا أخ اللي آخذ بالك، بدّك تمشي معانا الرحلة، وإلا أحسن لك تجلس ونعود إليك في الغد؟!»[1] يأتي التبئير الداخلي متغيرا هنا أيضا، حيث تغيرت الشخصية البؤرية إلى الصديق حامد بقوله هذا، يحضر بعد ذلك صوت الراوي وتبئيره الخارجي في قوله «مشى خلفهم دون أن ينبس بكلمة حتى وصلوا إلى محطة القطار» وتظهر في هذا المقطع علاقة التداخل بين تبئير الشخصية وتبئير الراوي ذي الامتداد المحدود. كما يلحظ ورود التبئير الداخلي المتعدد عند تبادل الأقوال في الحوارات الخارجية بين الشخصيات، يظهر ذلك في تتمة المقطع إذ ينتقل التبئير إلى عالية ثم علاء في حوار خارجي يسبقه الراوي بمرادفات أفعال القول:

«سألته عالية: ماذا بك أنت لست معنا؟!

– أجابها: صحيح أنا معك وحدك.

ابتسمت له ولم تجبه»[2].

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، العاشقان، ج 3، ص 620.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، العاشقان، ج 3، ص 620.

التبئير هنا داخلي متعدد، إذ تناوبت ذاتا التبئير على تبئير مبأر واحد هو علاء، وشمل التغيير نمط التبئير أيضا من داخلي متغير إلى داخلي متعدد. ويبلغ التغيير سرعته القصوى في هذا المقطع حين يعود علاء لأقواله الداخلية بعد صمت عالية عن إجابته، فأصبح عادل هو المبئر في قول الراوي: «تذكّر الأقوال الحكيمة التي صارحه بها صديقه حامد يوم أمس، عندما وصفه بأنه: ضعيف أمامها بحبه، وأنه اندلق عليها بينما ما زالت هي تتفحصه، وتسبر أغواره. ترى هل يفشل في المحافظة عليها كما تحداه صاحبه؟! سرى الدفء في كفه عندما احتوته بكفها، وهي تقول له: – إلى القطار أيها الشاعر»[1]. انتقلت البؤرة هنا لعالية في جملتها هذه كما تغير الموضوع المبأر، ثم يتغير المبئر إلى عادل ونمط التبئير من الداخلي إلى الخارجي في قوله: «وقبل أن يختاروا مقاعدهم بادر صاحبه حامد يقول لهم» ولكنه تغير طارئ سرعان ما يختفي ليسود التبئير الداخلي، ويغدو متعددا من خلال أقوال الشخصيات المتبادلة في حوارها الخارجي الذي حرص خلاله الراوي على نسبة التبئيرات إلى ذواتها المدركة بخطابه الإسنادي، من قبيل «قالت، قال، قال ضاحكا، قالت وهي تلصق كتفها بكتفه»[2].

غلب على المبأرات أن تكون شخصيات أيضا، فتكون الشخصية المبئِرة موضوعا مبأرا في الوقت ذاته كما سبق القول، إذ تبئر الشخصية ذاتها وأفكارها وتأملاتها في المونولوغات الداخلية والأقوال الباطنية، وكذلك في كتابة المذكرات الشخصية كما في هذا المقطع:

«ملأت [ليال] مذكراتها الأولى بهذه الرؤية التي استخلصتها، فقالت «في هذا الزمن القصير، وما زلت أعاني من المراهقة والحَجْر المألوف.. أتلفت إلى هناك،

(1) نفسه.

(2) السابق: ص 621.

حيث من يفرح، ومن يحزن، ومن يوصله الغرور إلى درجة الفشل، ومن يرتفع به التواضع وغنى النفس إلى ذروة الاكتفاء، والرؤية الأحسن! ويبدو الإنسان «كلمة» -بعقله ووجدانه.. وبقدراته وضعفه - كأنه يقف تحت إضاءة مكثفة وقوية في غرفة العمليات، وهو لا يعرف ما ذا سيفعل به هذا الجراح (الحياة).. هل يفتح بطنه، أو دماغه، أو يجري جراحة في عينيه، أو يشق صدره ليصل إلى قلبه؟!»[1].

تنقل الشخصية هنا جانبا من أفكارها وتخيلاتها ورؤيتها للإنسان في ذاتها وفي مجتمعها وفي الحياة، فتغدو الذات المبئرة موضوعا مبأرا رئيسا تضاف إليه مدركات فرعية أخرى.

وكما تبئر الشخصية ذاتها يحدث أحيانا أن تقوم بتبئير شخصية أخرى تبئيرا داخليا لا تستدل فيه على داخل الشخصية المبأرة بمساعدة ملامح خارجية كما في التبئير الخارجي من نمط «د»، بل تنفذ فيه الشخصية إلى عمق الشخصية الأخرى وعالمها الداخلي متوسّلةً بخبرتها المتكوّنة عنها عبر معاشرتها الطويلة التي تُكسِب معرفة شبه دقيقة بنفسيتها ونمط تفكيرها ودوافع سلوكها، فيغدو التبئير أشبه بالتحليل النفسي، وقد ورد هذا النمط من التبئير الداخلي في عدد من المواضع في روايات الجفري، ومنه ما ترويه ليلى في رسالتها لعادل عن علاقتها بنزار قائلة: «ظهر نزار في حياتي.. ووجدت فيه الطموح، والتهذيب، والشخصية، والمرح [...] وامتدت العلاقة عاما كاملا.. كان في خلاله يضرب وتداً لخيمته حولي، من أجل أن يحتويني كأنثى يجد عندها التسلية، والحب المؤقت.. اكتشفت أنه كان يريد شيئا يأخذه ويمضي»[2].

(1) عبدالله الجفري: العشب فوق الصاعقة، ص 7.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 116.

يؤكد فعل الإدراك المقترن بالأفكار والمسند إلى المتكلم «وجدت فيه» نسبة التبئير إلى الشخصية، وتتأكد نسبة التبئير إلى الشخصية أيضا من خلال مسار تمثيله وبسطه، فقد مكّنت العلاقةُ الممتدّة ليلى أن تستبطن أفكار نزار وتصدر عليه حكمها وتقويمها «وجدت فيه الطموح والتهذيب والشخصية والمرح، يحتويني كأنثى يجد عندها التسلية»، وتتأكد النسبة أيضا من خلال الصور الواردة كالاستعارة في قولها: «يضرب وتدا لخيمته حولي» وكذلك فعل الإدراك الذهني «اكتشفت» سيما أن لاحق السرد قد أكد صواب رؤية ليلى لنزار، إذ غاب عنها بعد أن أخذ ما يريد منها. ومن أمثلته أيضا قول فارس لسارة: «أنت لا تحبين رجلا لذاته أو لصفاته.. بل تحبين ذاتك أنت فيه، بكل ما يتعمقك من أنانية ونرجسية فيك»[1].

وقد اشترط بعض منظري السرد لنسبة هذا التبئير إلى الشخصية وليس إلى الراوي أن يؤكد لاحق السرد ما ذهبت إليه الشخصية في تبئيرها الداخلي للشخصية الأخرى، بينما لم يشترط آخرون هذا الشرط[2]، ويبدو هذا الاشتراط في غير محله؛ فصحة المعلومات الواردة في التبئير لا تؤثر سلبا ولا إيجابا في إمكانية عملية التبئير، بل ما يهم في التنظير هو ورود هذه العملية في القصص أو عدمه، وبما أنها ترد فورودها يقتضي الإشارة إليها وعدّها نوعا من التبئير الداخلي، تكون الشخصية فيه مبئرا والشخصية الأخرى مبأرا، وأما خطأ المعلومات وصوابها فكما هو محتمل في تبئير الشخصية فهو محتمل أيضا في تبئير الراوي، وإذا كان النقاد قد أجازوا إمكان ورود التبئير الخارجي من نمط «د» الذي تنفذ فيه الشخصية

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، أيام معها، ج 3، ص 456.

(2) يمنع أكثر السرديين إمكان هذا التبئير للشخصية، بينما يشترط الدكتور محمد نجيب العمامي- لإمكانية هذا التبئير أن يؤكده لاحق السرد مخالفا رأي راباتال الذي يرى أن للشخصية أن تبئر شخصية أخرى داخليا دون أي اشتراط. انظر: محمد عمامي: تحليل الخطاب السردي. ص 50.

المبئّرة إلى داخل الشخصية المبأرة بمساعدة ملامح خارجية وإن كانت تلتقيها أو تشاهدها للمرة الأولى؛ فمن الأولى أن يجيزوا إمكان نفوذ الشخصية إلى داخل شخصية أخرى وتبئيرها تبئيرا داخليا بالاعتماد على الخبرة المتكونة عنها من خلال معاشرة ومعرفة طويلة الأمد.

لم يقتصر تبئير الشخصيات على تبئير ذواتها أو شخصيات أخرى غيرها فحسب، بل قامت الشخصيات بتبئير أحداث ووقائع ينقلها السرد عبر إدراك الشخصيات الداخلي، ولعل أسلوب الرسائل قد جمع بين كافة أنواع المبأرات الواردة في المدونة، إذ تتولى شخصية المرسل في رواية (العاشقان) ورواية (أيام معها) مهمتي الرواية والإدراك، وفي الرسائل يتبدل ضمير السرد من الغائب السائد إلى المتكلم، كما في رسالة سارة إلى فارس التي جاء في جزء منها :

«لكن أسئلتي تراكمت، وفاضت... ولقد تركت الأسئلة بدون أجوبة، وحتى بدون حرص على إيجاد أجوبتها [...] طرأتَ أنت على خاطري هنا.. في بداية مساء، وأنا أشاهد لقطة من برنامج في التلفاز فقلت: ترى.. لماذا أنت تكره هذا البلد/ القارة؟! ألا زلت متمسكا بالمبادئ والقيم والمثل، والمواقف، والوطنية؟! ياه.. هل تذكر يوم قرأت عليك أبياتا من قصيدة، سميتها أنت (تقدمية) قبل أكثر من عشرين عاما»(1).

في هذا الجزء من الرسالة تبئّر سارة ذاتها وأفكارها وأسئلتها، وتروي عبر إدراكها أحداثا ماضية، وتخاطب عادل (المرسل إليه) خطابا مباشرا، وعلى هذا النمط جاءت معظم الرسائل المتبادلة في الروايات، مشكّلة نمطا من التبئير الداخلي المتغير لا المتعدد الغالب على أسلوب الرسائل، إذ لم تكن في معظمها

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، أيام معها، ج 3، ص ص 459-460.

منشغلة بالرد على مضمون الرسالة المتلقاة قدر انشغالها بالتعبير عن أفكار ومشاعر وسرد أحداث أخرى، فيتغير الموضوع المبأر في الرسائل غالبا، وبتغير المبأرات والشخصيات البؤرية يصبح التبئير فيها متغيرا لا متعددا، ولم يتوحد موضوع التبئير إلا في رسالتين وردتا في رواية (العاشقان) ابتدأها علاء بإهداء عدد من الكتب مع رسالته الأولى إلى عالية، ومما قال فيها: «بعض كلماتي وبعض الكتب أقدمها إليك: تعارف كلمة بكلمة في انتظار أن تشرعي بوابتك لكلماتي إليك من خلال كلماتك إلي!» وجاء في رد عالية: «لقد أتاحت لي المدة الماضية فرصة متابعة قراءتي لبعض الكتب التي أهديتها لي، وسرّني أن تتفضل بإرسالها طالما نحن نعيش في عالم عربي، الكتاب فيه محروم من التجوال عبر الحدود، فليس أمامنا غير أن يمد بعضنا بعضا بهذه الإبداعات، حتى لو تم ذلك عن طريق المصادقة! قرأتك نعم، وأصارحك بحقيقة: أني استمتعت كثيرا بالصور التي ترسمها بكلماتك»[1].

تتحدث الرسالتان عن موضوع التعارف والصداقة والكتب، وبتبئير الشخصيتين لموضوع واحد يصبح التبئير داخليا متعددا. وقد تبين من خلال التحليل السابق أن التبئير الداخلي هو النمط السائد في روايات الجفري، وقد تغير الداخلي تغيرا طارئا إلى نمط خارجي أو صفري لا يلبث أن يختفي ويعود إلى النمط الداخلي الذي غلب على بؤرته شخصيات مشاركة.

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، العاشقان، ج 3، ص ص 591-592.

المبحث الثاني

التبئير الخارجي

التبئير الخارجي

External Focalization

جاء التبئير الخارجي قليلا في روايات الجفري، وغلب أن يكون المبئر والمبأر فيه شخصيات مشاركة في الأحداث، كما ظل تبئير الشخصية سائدا مع تغير في نمط التبئير وموضوعه، كما في هذا المقطع «وكنت أرى فيه ملامح من أب ما عرفته من الداخل أبدا، ولكن معرفتي به كانت لا تتعدى قسمات وجهه، وما اهتم بي أيضا»[1].

يمر التبئير هنا عبر الشخصية التي بأرت المقطع السابق تبئيرا داخليا وهي (ليلى)، وفي هذا المقطع تتحدث عن زوجها السابق وتصف ملامحه الخارجية التي تشبه ملامح أبيها، فيكون التبئير من النمط الخارجي، إذ لم ترد أي معلومة عن أفكار الشخصية المبأرة أو عوالمها الداخلية، ويظهر في هذا المقطع حرص الراوي على إعلان بداية تبئير الشخصية، من خلال فعل الإدراك المسند إليها «كنت أرى» وهي الفاعل التركيبي والدلالي لفعل الإدراك، ولا يلبث أن يختفي التبئير الخارجي ليعود النمط الداخلي السائد، إذ تعود الشخصية بعد هذا المقطع مباشرة لتروي عبر بؤرة داخلية علاقتها بزوجها السابق، قائلة: «تقربت من ذلك الرجل.. كان أقصى أحلامي أن يحبني.. أن يهتم بي.. أن يضمني ويقبلني، وتزوجته.. كنت أشعر معه أني ضعيفة.. أني طفلة»[2].

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 21.

(2) نفسه.

ومن التبئير الخارجي وصف عادل لنوار حين رآها في مدخل الفندق «فجأة.. وجد أمامه فتاة مليحة، شقراء الشعر، وقد أرسلته من فوق كتفيها ليغطي ظهرها.. ورسمت ابتسامة: لا تضحك بمقدار ما تهمس.. كأن لابتسامتها صوتا نغوما»[1].

يبدو إسناد التبئير إلى الشخصية ضمنيا غير صريح في هذا المقطع، فقد ذكر الضمير المشير إلى الشخصية دون وجود فعل إدراك، ولكن الراوي خلق مناسبة تمكِّن الشخصية من الإدراك البصري «وجد أمامه» ومن القرائن التي تدل على نسبة التبئير إلى الشخصية ورود أحكام القيمة من قبيل: «مليحة، لا تضحك بمقدار ما تهمس» وكذلك التشبيه «كأن لابتسامتها صوتا نغوما» والقرينة الأقوى في وسم التبئير ونسبته إلى الشخصية تتمثل في الانفصال التلفظي لتبئير الشخصية عن سرد الراوي، إذ انتقل من سرد أحداث دخول عادل إلى الفندق إلى وصف نوار من وجهة نظر عادل. هذه القرائن مجتمعة تساعد على نسبة التبئير إلى الشخصية وليس إلى الراوي.

ومن التبئير الخارجي الذي تبئر فيه الشخصية شخصية أخرى وصف ليال لأبيها في هذا المقطع: «عند بوابة الفيلا الداخلية.. رأت ليال رجلاً طويلاً، عريض المنكبين، أسمر البشرة، حاسر شعر الرأس الذي يميل أكثره إلى البياض»[2]. خلق الراوي مناسبة لورود تبئير الشخصية بقوله «عند بوابة الفيلا» ووسم التبئير وسما صريحا مباشرا بفعل الإدراك مسندا إلى فاعله الاسم العلم «رأت ليال» وتصف ليال والدها الذي يمثل موضوع التبئير وصفا خارجيا يذكر طوله وعرضه وبشرته وشعره.

قد يتغير التبئير الخارجي إلى الخارجي من نمط «د» ومن ذلك ما جاء في وصف زياد لصديقه حسن من خلال صورته التي يتأملها: «يحدق زياد في الصورة... لا،

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، الحلم المطعون، ج 3، ص 11.

(2) عبدالله الجفري: العشب فوق الصاعقة، ص 47.

بل في ملامح حسن: إنه يحمل هذا الوجه النابليوني الأليف.. عيناه: تشعّان ذكاء ومكراً، وجبهته العريضة: تنسدل فوقها خصلة شعر شقراء. أبو الحسون: يجيد إلقاء النكتة الأمريكية ذات الكلمات الضخمة والإيقاع... بجانب لهجته المكاوية القح؛ بأعماق حارات الشامية، والشبيكة، والقرارة، والمسفلة.. في مكة المكرمة»(1).

جاءت لحظة تحديق زياد في صورة صديقه مناسبة مواتية لتمثيل رؤية الشخصية لملامح شخصية صديقه، ويتضح أن عمل التبئير هنا بصري وذهني، والمدركات لا تتعدى المظهر الخارجي لملامح شخصية أبي الحسون المبأرة، كالوجه والجبهة واللهجة، لذا فالتبئير هنا خارجي بؤرته شخصية زياد، وجاءت نسبة التبئير إلى ذاته صريحة مباشرة، إذ أعلنها الراوي بفعل الإدراك وفاعله الدلالي والتركيبي، بقوله «يحدق زياد» كما يشكّل الانتقال من سرد الراوي إلى وصف زياد لصديقه انفصالا تلفظيا بين الخطابين يعدّ قرينة قوية في الإحالة على تبئير الشخصية.

وتأتي جملة «عيناه: تشعّان ذكاء ومكرا» مندرجة في الوصف الخارجي من النمط «د»؛ حيث استدلت الشخصية المبئرة على هذا الملمح الداخلي في شخصية حسن من خلال علامة خارجية هي إشعاع العين، وفي هذا التغيير خرق بالإفاضة(2) لنمط التبئير الخارجي السائد في المقطع، ولعل علّة الخرق تكمن في رغبة المبئر في تقديم الشخصية المبأرة تقديما يشمل الملامح الخارجية وشيئا من السمات الداخلية في أول ظهور لها في السرد.

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 380.

(2) يتمثل الخرق بالإفاضة في تقديم معلومات تتجاوز ما يسمح به صنف التبئير المعتمد في مقطع بعينه، ويسمى أيضا إفشاء سرديا. وعكسه الخرق بالحجب، ويعني الثغرات التي تتصل بمعلومة لها علاقة بالحكاية لا تعلن عنها القصة إلا لاحقا. انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص ص 32، 144.

وقد ورد التبئير الخارجي من النمط «د» الذي يمكن فيه تأوّل دواخل الآخرين «بناء على بعض العلامات الخارجية المفضية إلى توقع بعض الأحاسيس الداخلية»[1] في مواضع نادرة في روايات الجفري؛ ومنها تبئير نوار لشخصية عادل من خلال ما ورد في رسالته إليها، وقد نفذت إلى بعض صفاته الداخلية بمساعدة ما جاء في رسالته إليها وما صاحبها من هداياه التي بعثها مع الرسالة:

«- مع الرسالة وجدت علبة صغيرة بداخلها «بروش» ثمين.

- ابتسمت... وهمست: «أنت عفريت يا هذا الرجل المجرّب».

- وعثرت مع الرسالة على «وردة» حمراء يفوح أريجها رغم أنها قطفت ربما البارحة.

- اتسعت ابتسامتها، وهمست ثانية: «أنت مراهق... يا هذا الرجل العاشق».

- وبسطت الرسالة تقرأ [...] - طوت الرسالة، وهمست ثالثة: «أنت قادر على التعبير... يا هذا الرجل الكاتب» - وأعادت محتويات المظروف»[2].

يمثّل هذا المقطع أنموذجا للتبئير الخارجي من النمط «د» إذ استطاعت نوار بتأويل ما وصلها من عادل أن تستبطن بعض سماته الداخلية وتقوّم شخصيته وتصفه بالمجرب والمراهق والكاتب. ويمثل هذا التبئير شكلا من أشكال التغيير إذ يندرج في مقطع يسوده تبئير داخلي تمثل نوار ذاته المبئرة والمبأرة، في نقل ردود فعلها وانطباعاتها إزاء رسالة عادل وهداياه، وبانتقال تبئير الشخصية الداخلي الذي تبئر فيه ذاتها إلى الخارجي من نمط «د» مبئرة شخصية عادل يتحقق التغيير ويحدث الخرق بالإفاضة أو الإفشاء السردي، حيث أوردت الشخصية معلومات داخلية متعلقة بشخصية أخرى، تتجاوز طاقتها الإدراكية، إذ لم يمضِ

(1) انظر: محمد الخبو: نظر في نظر في القصص، ص 17.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، الحلم المطعون، ج 4، ص ص 25-26.

على معرفتها بعادل سوى يومين، التقته فيهما مرتين فقط، فهي غير قادرة على كشف باطن شخصيته وجوهرها، أو إصدار أحكام وتقويمات عليها، لكنها توسّلت للنفاذ إلى شيء من ملامح الشخصية الداخلية بأمارات خارجية، إذ استدلت على كثرة تجارب عادل العاطفية بوجود «بروش» ثمين مع الرسالة، ودلّتها الوردة الحمراء على حالة المراهقة والعشق التي يعيشها عادل، بينما حكمت بقدرته على الكتابة والتعبير من خلال أسلوبه الذي كتب به إليها. ويمكن أن يبرَّر هذا التغيير بالرغبة في إظهار ردّ فعل نوار على أول رسالة تتلقاها من عادل، ونقل انطباعاتها الأولية عن شخصيته في مرحلة مبكرة من مراحل تعرفهما إلى بعضهما.

لم يقتصر تبئير الشخصيات الخارجي على تبئير شخصيات أخرى فحسب، بل قامت الشخصيات أحيانا بتبئير خارجي جاءت المبأرات فيه مشاهد أو أحداثا، كما في هذا المشهد الذي يبئره زياد تبئيرا خارجيا، «وقفت عربتها [مشاعر]المرسيدس، وركض إليها، وغاب داخلها.. وانطلقت بهما العربة. لأول مرة يجلس بجانبها، لا بل بقربها، مدت يدها تصافحه، احتضن كفه كفها، وقبَّله، شاهد الدموع تنساب من عمق بحيرتي عسل عينيها، أخرج منديله، وأخذ يمسح دموعها على وجنتيها»[1].

تبدو نسبة التبئير إلى ذاته ملبسة على نحو ما في هذا المقطع؛ حيث لم يرد فعل إدراك ولا اسم علم أو ضمير يمكن أن يُنسب إليه التبئير، بل وردت في السياق شخصيتان بارزتان في مقام يسمح لهما بالإدراك هما زياد ومشاعر، وبما أن مشاعر ترد ضمن المبأرات الفرعية في المشهد، فيستحيل إذن أن تكون هي المبئر، فتتبقى شخصية زياد، لكن ورود هذه الشخصية البارزة سياقيا غير كاف لإسناد التبئير إليها باطمئنان، إذ من المحتمل أن يكون الراوي هو المبئر، لكن تأمل النص يمكّن من تلمّس قرائن تنسب التبئير إلى عادل، فتركيب الزمن الوارد في النص

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص 341.

يحيل إلى راهن إدراك عادل، وليس إلى زمن تلفظ الراوي، إذ تبدو الأفعال مصوغة بما يناسب إدراك الشخصية حال معايشتها تفاصيل المشهد، من مثل "وقفت عربتها، ركض، غاب، لأول مرة يجلس، تصافحه، شاهد" ويبدو المعجم اللغوي مصبوغا بذاتية عادل وبالصور التي تمثل وعيه بتفاصيل المشهد، من قبيل "احتضن كفه كفها، الدموع تنساب، من عمق بحيرتي عسل عينيها" كما أن عرض المدركات بشكل مفصل يشير إلى أنها تمرّ عبر قناة إدراك عادل ووعيه بها وهي تتشكل متتابعة أمامه. وبمجموع هذه القرائن تتعزز نسبة التبئير إلى الشخصية البارزة الممثلة في شخصية عادل. ومثل هذه المواضع القليلة التي يغفِل فيها الراوي وسم التبئير أو وجهة النظر إلى ذاتها المبئرة أو الرائية تحدث لدى المتلقي لبسا في نسبة التبئير إلى ذاته أو مركزه، وتتطلّب جهدا استدلاليا وإمعان نظر للتوصل إلى الذات المدرِكة[1].

وبالرغم من استئثار الشخصيات بدور المبئر في التبئير الخارجي إلا أنه قد جاء عبر بؤرة الراوي في مواضع نادرة جدا في روايات الجفري، وغالبا ما يكون امتداد تبئير الراوي محدودا جدا، كما في هذا المقطع القصير الذي يروي عن علاء وعالية وصديقيهما «وانطلقوا يركضون في مدينة دوفيل إلى شاطئ ازدحم فيه الناس والمطاعم والشماسي»[2] ونسبة التبئير إلى الراوي بادية هنا، فشخصيات الحدث كلها واقعة ضمن الحدث المبأر، وواضح أن مركز الرؤية يقع في موقع خارج المدرَكات، ينظر – انطلاقا منه- راو شاهد على الحدث، وفي ظل محدودية القرائن المساعدة على نسبة التبئير إلى الراوي بصفة عامة، فقد جاء عمق المنظور الممتد وحجم المعارف الكبير للراوي أبرز قرينتين تحيلان إلى تبئيره[3]، وهو ما يتضح في

(1) انظر: محمد عمامي: تحليل الخطاب السردي، ص 33.

(2) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، العاشقان، ج 3، ص 623.

(3) انظر: محمد عمامي: تحليل الخطاب السردي، ص 55.

المقطع السابق، فالمنظور ممتد جدا يطال الشخصيات الراكضة والشاطئ المزدحم بالناس وتفاصيله المتعددة.

تبين مما سبق أن التبئير الخارجي قليل في روايات الجفري، وأنه يجيء عرضا وتغييرا عن التبئير الداخلي المهيمن على نصوص الروايات، كما أنه لا يمتد على مساحات نصية واسعة، بل لا يلبث أن يختفي ليعود التبئير إلى النمط الداخلي السائد. كما تبين أن الشخصيات كانت هي المبئرة في معظم مواضع التبئير الخارجي، ولم يسند التبئير إلى الراوي إلا في مواضع نادرة جدا.

المبحث الثالث

التبئير الصفري

التبئير الصفري

Zero Focalization

جاءت معظم مقاطع الروايات عبر تبئير الشخصيات الداخلي السائد والخارجي القليل، أما تبئير الراوي فلم يظهر إلا في مواضع قليلة جدا جاءت مبأرة تبئيرا صفريا، وورد أبرز تلك المواضع في مطلع رواية (زمن يليق بنا) حيث قام الراوي بتقديم الشخصيات وبناء المكان والزمان، والتمهيد لأحداث الرواية بإلقاء الضوء على ماضي أسرة خالد السعيد التي تؤدي شخصياتها أدوارا رئيسة في الرواية بقوله:

«تتصاعد رائحة الشواء إلى الطابق الثاني في العمارة المكونة من خمسة طوابق.. هنا تحت العمارة مطعم يفتح أبوابه للزبائن، ويقدم المأكولات بأنواعها، ولكن في المساء.. يخرج المطعم إلى رصيف الشارع بشواية الشاورما، واللحم والفراخ المشوية، ويستقبل في الغالب الشباب من العزاب.. ممن لم يستطيعوا حتى الآن أن يوفروا المهر المطلوب لزوجة تكوّن البيت والأسرة. وتتعالى أصوات أبواق سيارات الشباب وضحكاتهم ومزاحهم إلى طوابق العمارة! ولكن الطابق الرابع يختلف هذه الليلة بالذات عن كل طوابق العمارة.. إنه الطابق الذي يحتوي على شقتين.. واحدة تحمل رقم (7) والأخرى تحمل رقم (8) وهي التي تطل على المطعم، تحتها.. وهي شقة مكونة من ثلاث غرف، ومطبخ، وحمام، وبلكونة تطل

على الشارع، والمطعم! وعلى باب الشقة ثبتت لوحة من البلاستيك الأخضر، كتب عليها اسم صاحب الشقة: خالد السعيد.. وهو شاب يعمل في شركة خاصة، بعد أن تخرج مهندسا مدنيا من بلد عربي...»[1].

ويمتد المقطع لينقل تفاصيل إلحاح أم خالد تحثه على الزواج حتى اقترن بإلهام، ويقدم معلومات عن شخصية إلهام وأحداثا تعود إلى بداية اقترانها بخالد وتفاصيل أخرى كثيرة، في عمق منظور ممتد امتدادا لا نهائي، وحجم معارف كبير جدا، يجعل المتلقي يتيقن أنه إزاء مدرك عليم، يقع في مركز إدراك خارج عالم الحكاية، يمكّنه من رؤية ظاهر الشخصيات وباطنها وماضيها وحاضرها، ويصف أمكنة متعددة ويتنقل بين أزمنة مختلفة.

وقد يأتي التبئير الصفري بمثابة تغيير عن النمط الداخلي السائد، كما في هذا الموضع الذي يروي مشهدا حواريا بين زياد وأصدقائه في تبئير داخلي متغير البؤر، إذ تمثّل كل شخصية قائلة ذاتَ تبئير متغيرة عن بقية أطراف الحوار، وعند آخر جملة حوارية بين الأصدقاء ترد معلومات متعددة وغزيرة عن أصدقاء زياد:

«ضحك الصحب.. المكون من أصدقاء زياد:

* سمير: أستاذ في الجامعة، متخصص في النقد.. يهتم كثيرا بالجوانب الإبداعية في فنون الأدب، لكنه حريصٌ على إخفاء انتمائه الفكري.. لا يعلن عن رأي يعتقده، ولكنه متمكن جدا من الاستطراد في التحليل.. وهو الآن في العقد الرابع من العمر.
* عاطف: ثلاثيني... منذ صغره وهو يحلم بمخاطبة الناس، عندما كان في المدرسة.. اشترك في الحفلات المدرسية بصوته الإذاعي [...] ليس له انتماء فكري.. فقط يقرأ الصحف والمجلات، ويبحث عن الكتب المتخصصة في

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، زمن يليق بنا، ج 2، ص ص 168-169.

الإعلام، وخاصة المسموع... وعندما انتقل إلى لندن للدراسات العليا، انضم إلى إذاعة لندن في قسمها العربي [...].

* سعاد: هي هذه الزوجة التي كونت أسرة عاطف... قدمت مع والدها [...] امرأة ثرثارة لا تكف عن الكلام والضحك معا، يصفها زوجها بأنها رغّاية [...].

* بقيت إلهام زوجة سمير، المشدودة إلى وثاق سرير المستشفى، هذه المرأة.. تشكل الجزء الهام من حياة زوجها سمير»[1].

لا يمكن لشخصية ما أن تلمّ بهذه المعلومات والتفاصيل الكثيرة المتعلقة بحياة الشخصيات حاضرها وماضيها القريب والبعيد، ولا يمكن لراو شاهد أن يدرك من موقعه هذا الكم المتدفق من أجزاء المدركات وظاهر الشخصيات وباطنها، فيستحيل أن تقدم هذه المعلومات إلا عبر راو يقع خارج عالم الحكاية، يمتلك المعرفة الكلية ويدرك الماضي والحاضر والظاهر والباطن، يسمى في الدراسات السردية راويا عليما[2]. وينسب بعض الدارسين التبئير في هذا النمط الصفري إلى المؤلف ذاته ويطلق عليه الروائي العليم، وعلى هذا يبرز إلى جانب الراوي والشخصية مبئر ثالث هو الكاتب الروائي[3].

يظهر عمق المنظور ممتدا امتدادا غير نهائي في إدراك بواطن الشخصيات المبأرة وأفكارها، فيقول عن سمير مثلا: «يهتم كثيرا بالجوانب الإبداعية، حريص على إخفاء انتمائه الفكري» كما يكشف عن أحلام طفولة عاطف «منذ صغره وهو يحلم بمخاطبة الناس» وعن ماضيه البعيد «عندما كان في المدرسة اشترك في الحفلات المدرسية» وكذلك عن ماضي سعاد «قدمت مع والدها» وعن سمات

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص ص 301-303.

(2) انظر: أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 1998، ص42.

(3) انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 370.

الشخصيات الثقافية والسلوكية «ليس له انتماء فكري، امرأة ثرثارة لا تكف عن الكلام والضحك معا» وعن علاقة إلهام بزوجها سمير «هذه المرأة تشكل الجزء الهام من حياة زوجها سمير». كما يمتد منظور المبئر العليم عبر الأمكنة والأزمنة، ويقترن في هذا المقطع عمق المنظور غير المحدود بحجم معارف كبير جدا، مثّلته المعلومات الكثيرة الواردة في المقطع، ويشكّل المنظور العميق والمعارف الكثيرة قرينتين بارزتين لنسبة التبئير إلى الراوي.

لقد مثّل التبئير الصفري في هذا الموضع خرقا للتبئير الداخلي السائد، وعلّة الخرق جلية هنا إذ يشكل ألبوم الصور محور أحداث الرواية، وقد جاءت بعض صور الألبوم منطلقا لبداية أطوار متعددة من الحكاية، ومنها هذا الموضع الذي يعدّ طورا جديدا تُسرد فيه قصة سمير وزوجته المريضة بالسرطان، الظاهرَين ضمن الأصدقاء الآخرين في الصورة التي يتأملها زياد، وهو المبئر الرئيس لمعظم مقاطع الرواية، وتدخّل الراوي العليم لتقديم هذه الشخصيات الجديدة والكشف عن جوانبها المعرفية والاجتماعية والسلوكية، مما يسهم أيضا في تعزيز الوهم بمطابقة الواقع، فقام التبئير بوظيفته السردية والبنائية في الرواية.

ولا يتوقف تبئير الراوي الصفري هنا، بل يمتد على صفحات أخرى تلي هذا المقطع، ليسرد حكاية سمير وزوجته المريضة عبر معرفته الكلية، فيدرك ظاهر الشخصيات وباطنها، ويعلم عنها أحيانا ما لا تعرفه عن نفسها، كما في المقطع التالي «يتماسك سمير أمام زوجته الطيبة المبتلاة بالسرطان اللعين [...] لكن رياح حزن تستعر، وهو يتسلّل إلى وجهها النائم بعد معاناة نهار كامل من الألم، وبعد انتهاء الحقنة اليومية التي تبقى في جسمها أكثر من ساعتين فيحلّ عليها التعب وتنام [...] ها هو معها الآن في افتراس السرطان اللعين لها: رجل وحيد متوحد مع آلامها... وهي: صابرة، لا تتذمر، لا تقلق، لا تخاف من الموت الذي تنتظره، بعد

أن أخبرها الأطباء في لندن عن دائها. امرأة طيبة جدا، هادئة، صوتها خفيض... كثيرة الاطلاع، عاشقة لأجمل مبهجات الحياة: الكتاب والموسيقى. تغار على سمير جدا» وينقل الراوي أحداثا من ماضي الشخصيتين في قوله: «أنجبت إلهام من سمير ولدا واحدا فقط، وكانت تتوق إلى أخت لهذا الولد، فهي تحب البنات. اقترن بها سمير عندما كانا يدرسان معا في أمريكا، وكانت زميلته في الجامعة.. وعادا إلى الوطن بعد التخرج بابنهما المولود حديثا... حينذاك. لا شك أنهما عاشا معا وقتا طويلا دون أن يحسّا بركض العمر في الوقت رغم قلة السنوات التي جمعتهما وقصرها، اختلافهما: لم يكن يفسد الود بينهما»(1) ويظهر تحديد المدركات ووصفها بدقة وإصدار أحكام قيمة عليها من زاوية رؤية خارجة عن الشخصيتين المبأرتين وعلاقتهما وأحوالهما بمثابة قرينة ثانية تشير إلى أن الإدراك الممثّل في هذا المقطع إنما هو إدراك الراوي العليم، الذي يمتلك معرفة مطلقة بالمبأرات وتفاصيلها.

يمتد التبئير الصفري على ما يقرب من عشرين صفحة، ليشكّل أطول أنموذج لتبئير الراوي في روايات الجفري كافة، وذلك عكس ما يغلب في بقية الروايات من قصر امتداد تبئيرات الراوي وندرة ورودها، في مقابل طول تبئيرات الشخصيات وغلبتها في الروايات، ومن المواضع التي جاء فيها التبئير الصفري تغييرا على التبئير الداخلي وتدخل فيها الراوي بتقديم وجهة نظره منتزعا التبئير من الشخصية ، مقطع ورد في رواية (جزء من حلم) ابتدأ بتبئير الشخصية الداخلي في رسالتها إلى عادل قائلة:

«هل أبدأ حكايتي من بوابة بيتنا الكبير، عندما كنت طفلة.. أم أبدأها من بوابة جناحي المحدود في بيت أهل زوجي؟» وحين ينتقل الحديث إلى وصف الجد،

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، تلك الليلة، ج 3، ص ص 304-305.

يتدخل الراوي وينتزع الوصف من ليلى، ليصف ظاهر الشخصية وباطنها، وما هو أكثر من ذلك قائلاً: «جدي كان اسمه الحاج عبدالغفار الحامد، طويل، عريض، مهاب.. شيخ وقور يحفظ القرآن الكريم، ويلجأ إليه الكثير لحل مشاكلهم [...] ويقرض من يحتاج إلى فلوس.. يفك بها عوزته. جدي لم يتزوج إلا بامرأة واحدة [...] وكانت جدتي تحترمه وتهابه. وأنجب منها أبي، ابنه البكر، وولدين آخرين، وبنتا واحدة، وكلهم كانوا يعرفون موعد عودته إلى البيت من طريقة مشيته، وخبطة عصاه.. فيتخذ كل واحد منهم مكانه! وعندما شب أبي عن الطوق، ودرج إلى مراحل الشباب.. لم يطق أن يبقى مع أبي في دكانه الذي اتسع كثيرا، عمي الذي يلي أبي في السن هو ساعد جدي الأيمن في الدكان والبيع والشراء.. بينما أبي كان مكبا على الدراسة والتحصيل بتفوق، كان أساتذته يسمونه الذكي.. ولا يخالجه الاستحياء من هذه الصفة، بل كان يفخر بها ويشمخ.. وجدي يحذره بين وقت وآخر قائلا: «أخاف عليك من الغرور.. ابتعد عن الغرور وتشبث بالثقة». لم أكن أعرف جدي.. وفي ذلك العهد لم تكن هناك استديوهات للتصوير، حتى ملامحه لا أعرفها»(1).

برغم إعلان الراوي عن بدء تبئير الشخصية بصوتها والضمير المتكلم العائد إليها في مثل «هل أبدأ حكايتي، جدي، جدتي، أبي، عمي» إلا أن الراوي قام بافتكاك التبئير من الشخصية – بحسب تعبير الدكتور العمامي –(2) وتحول من مجرد راو إلى راو مبئر، ويمكن المتلقي نسبة التبئير الممثل هنا إلى الراوي بالنظر إلى عمق المنظور الممتد جدا في عوالم الشخصيات الخارجية والداخلية، وتفاصيل ماضيها السابق الذي يدور في زمن سابق لولادة الشخصية (ليلى) التي تصرح في المقطع ذاته بعدم معرفتها بجدّها، في حين أن المنظور يمتد إلى الجد وصفاته

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، جزء من حلم، ج 2، ص 63.

(2) انظر: محمد عمامي، تحليل الخطاب السردي، ص 59.

الخارجية وأعماله ومكانته في المجتمع وزوجته وأولاده، وإلى بواطن الشخصيات وأعماقها ومعارفها ومشاعرها وانطباعاتها الخاصة. كما يتضح حجم المعارف الكبير جدا في التفاصيل الكثيرة الواردة وتنوعها، وقد أتاح غياب وحدة الزمان والمكان للراوي العليم أن يتنقل بين أزمنة مختلفة وأمكنة متعددة يستحيل على الشخصية أن تدركها أو تحيط بها، لأنها تتجاوز طاقتها الإدراكية من موقعها الذي تقع فيه. وبذا يندرج هذا المقطع ضمن تمثيلات مفهوم تعدد الصيغ الذي استنّه جينيت؛ إذ تغير نمط التبئير الداخلي المهيمن إلى تبئير من الدرجة الصفر في رواية سيرذاتية يتطابق فيها الراوي والبطل[1]، ويمثّل هذا التغيير خرقا بالإفاضة ترد فيه معلومات تتجاوز ما يسمح به صنف التبئير المعتمد في المقطع، ويمكن تعليل هذا الخرق الإرادي أو تبريره برغبة الراوي في تقديم عالم الحكاية الممثل والتعريف بشخصياتها وبناء عوالمها المتعددة، تمهيدا للدخول في أطوار لاحقة، ومثل هذا الإجراء سائغ ومألوف في الروايات بصفة عامة. وقد وجدت في هذا المقطع عدة شخصيات مبأرة كالجدة والأب والأعمام، ولكنها تندرج كلها في ما يسمى المكررات التجميعية التي تنشدّ جميعها إلى موضوع التبئير الرئيس[2] وهو الجد، وفي ورود المكررات التجميعية ما يعزز تبرير هذا الخرق بقصد الراوي إلى بناء الرواية وتأثيث فضاءاتها.

جاء تبئير الشخصية موسوما في الغالب وسما صريحا، لكن تبئير الراوي القليل ظل في حاجة إلى إمعان نظر لوسمه ونسبته إلى ذاته المجهولة، ويبدو عمق المنظور وحجم المعارف من أهم ما يشير إلى إدراك الراوي، وإن بدا أحيانا أن الشخصية هي المبئرة إلا أن الراوي العليم يتدخل لينتزع بؤرة الإدراك من الشخصية، كما في

(1) انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 208.

(2) انظر: محمد عمامي: تحليل الخطاب السردي، ص 41.

هذا المقطع الذي يروي مشهدا لعلاء وعالية وصديقيهما في مطعم بالحي اللاتيني بباريس:

«أمضوا أكثر من ساعتين على مائدة العشاء في المطعم، وحين أشرعوا باب الخروج من المطعم: كان صخب السهارى يشيع في حواري وأزقة (الحي اللاتيني) الذي اختاروا زيارته في الليلة الأولى ومع خطواتهم الأولى: بدأ المطر ينسكب رذاذا، حتى أخذ ينهمر، واحتميا – عالية وعلاء – أمام بوابة درأت عنهما المطر قبل أن ينتصف الليل، وصديقهما أمام بوابة أخرى، والنساء والرجال يركضون تحت المطر قبل أن ينتصف الليل بساعة، ورجل بأسمال بالية يعزف على جيتارة، وامرأة في الأربعين تمد يدها بأوراق اليانصيب لمن يريد أن يجرب بخته ويشتري، وشباب من فتيات وفتيان يتراكضون إثر بعضهم في بهجة ضحكاتهم التي تعلو وتتناثر»[1].

يأتي هذا المقطع عقب تبئير داخلي تغيرت فيه الشخصية البؤرية بين عالية وعلاء، مما قد يوهم بأن ذات التبئير ستكون إحدى الشخصيتين، إلا أن المنظور الممتد جدا في عمق الحي اللاتيني يساعد على تمييز إدراك الراوي في هذا المقطع، فهو يمتد إلى كل حواري الحي اللاتيني وأزقته، كما أن الحجم الكبير للمعارف المدركَة يتجاوز طاقة إدراك الشخصيات البارزة في السياق وإمكانية رؤيتها «الرجال يركضون، ورجل بأسمال بالية يعزف على جيتاره، وامرأة في الأربعين تمد يدها بأوراق اليانصيب، فتيان وفتيات يتراكضون إثر بعضهم في بهجة ضحكاتهم» والقدرة على الرؤية ومعرفة الرؤية غير متوفرة للشخصيتين هنا، فالليل في منتصفه، والمطر منهمر، والشخصيات قد احتمت من المطر في موقع منزوٍ لا يهيئ مجالا مناسبا لرؤية كل تلك المبأرات الفرعية وتقويمها والحكم عليها، من قبيل

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، العاشقان، ج 3، ص ص 587-588.

«رجل بأسمال بالية، امرأة في الأربعين، ضحكات الشباب وبهجتهم» فالمكوّن القيميّ المتمثل في تقويم بعض أجزاء المشهد لا يمكن أن يصدر عن بؤرة الشخصيات التي اندرجت هي أيضا ضمن المبأرات الفرعية، وصارت جزءًا من مدركات المشهد، الذي يرويه الراوي بصوته متكلماً، وإدراكه رائياً ومبئراً.

يمثّل هذا المقطع وجها من وجوه علاقة التداخل بين تبئير الشخصية السائد وتبئير الراوي الطارئ، تغير فيه نمط التبئير من الداخلي إلى الصفري، في إفاضة جاءت لغاية الإيهام بواقعية المشهد القصصي المروي، ولا يلبث التبئير الصفري أن يختفي، ويتنازل الراوي عن التبئير، ويسلم مركز الإدراك للشخصية، فيعود التبئير داخليا ذاته الشخصية «وجد علاء نفسه وجها لوجه أمام حبيبة قلبه عالية»[1].

يمكن القول بعد مقاربة نماذج من روايات الجفري إن التبئير الداخلي عبر إدراك الشخصيات قد استبد بمعظم مقاطع الروايات، وغلب على النمطين الخارجي والصفري اللذين كان ورودهما خرقا للتبئير الداخلي الذي لا يلبث أن يستعيد تمكنه في تبئير المقاطع الروائية، وقد جاء التبئير الداخلي متغيرا تغيرا سريعا، في تناوب تبئيري على مركز الإدراك، كما في الموضوعات المبأرة، وغالبا ما حرص الراوي – ومن ورائه المؤلف الواقعي – على تقديم وجهات نظر الشخصيات وتمرير معظم الوقائع والأحداث عبر إدراكها، كما حرص من قبل على إنطاق الشخصيات وتقديم أقوالها المباشرة، ولعلّ ذلك راجع إلى الصبغة العاطفية التي تصبغ الشخصيات الروائية وأحوالها، وهي إلى ذلك شخصيات مثقفة في الغالب تسوّغ لها طبيعتها الثقافية أن تسيطر على السرد وأنماطه، وتبرز صوتها جليا في الأقوال والأحداث والإدراك، مما يجعل الراوي يتنازل كثيرا عن موقعه السيادي ودوره التخييلي.

(1) عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، العاشقان، ج 3، ص 588.

الخاتمـــــــــة

سعى هذا البحث إلى دراسة الخطاب السردي في روايات الكاتب الأستاذ عبد الله الجفري – رحمة الله عليه – في خطة مقسمة إلى مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، وقد عرّفت في المقدمة بموضوع البحث ومنهجه وأسباب اختياره، وقدمت موجزا عن فصول البحث ومباحثه، وسأوجز هنا أبرز المسائل التي عالجها البحث ونتائجه التي توصل إليها.

جاء التمهيد للتعريف بسيرة الكاتب ونتاجه الأدبي وعطائه الصحافي والثقافي بشكل عام، وأوردت فيه قائمة بيبلوغرافية لمؤلفاته ونتاجه الغزير في كافة المجالات الأدبية.

وخصصت الفصل الأول لدراسة بنية الزمن وفق ثلاثة مباحث، درست في المبحث الأول الترتيب الزمني وأنواع المفارقات الناجمة عن التباين بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، وذلك في فقرتين، خصصت الأولى للاسترجاع والثانية للاستباق، وقد ظهر باستعراض الروايات وتحليل نماذج منها أن المواضع التي ورد فيها الاسترجاع كانت أكثر من مواضع الاستباق، كما أن الاسترجاع قد أدى عددا من الوظائف من أبرزها سد الفجوات السابقة في السرد، واستحداث شخصيات جديدة لم تظهر من قبل في الرواية، وذكر أحداث أغفلها سابق السرد، وتقديم تأويل جديد لحدث سابق. وقد ورد نوعا الاسترجاع الداخلي والخارجي فقط في روايات الجفري، ولم ترد نماذج للاسترجاع المختلط.

وأما الاستباق فقد جاءت نماذجه قليلة قياسا إلى نماذج الاسترجاع، التي أدت – بنوعيها الداخلي والخارجي – وظائف تمثلت في التمهيد لحدث ما، وتوقع حدث سيقع في المستقبل، وسد فجوة لاحقة في السرد. ولم توجد نماذج لنوع الاستباق المختلط.

ودرس المبحث الثاني سرعة السرد وهي العلاقة بين مدة الحكاية ومدة الخطاب، التي تنتج عنها أربع حركات سردية هي الحذف والوقف والمجمل والمشهد، وعرفت بمفهوم كل حركة من تلك الحركات وحللت صورها وأقسامها، وقد جاء الحذف الضمني أكثر من الحذف الصريح في الروايات، مشكلا قفزات زمنية تسرّع إيقاع السرد وتتجاهل الميت من الأحداث والوقائع. وأما الوقف فقد تحقق في بعض المقاطع الوصفية القليلة، وفي تدخلات المؤلف بالاستطرادات والخطابات التأملية أو النقدية أو غيرها مما سماه تودوروف الخواطر العامة التي تتفاوت في مادتها وامتدادها. وأما المجمل فقد ورد بكثافة متوسطة في نصوص الروايات، ونهض بدور التلخيص لجملة من الأقوال أو الأحداث، والربط بين مشهد وآخر. بينما كان المشهد أكثر الحركات الأربع حضورا في مدونة الجفري الروائية، حيث كثر السرد المشهدي المفصل الذي ينقل تفاصيل الأحداث، وكثرت المشاهد الحوارية بشكليها الخارجي والداخلي، ونهض المشهد بوظيفة تبئيرية ووظيفة سردية تقوم على العرض الدرامي لبعض وقائع الرواية، وكثيرا ما يأتي المشهد متعاقبا مع المجمل الذي يربط المشاهد ببعضها.

دار المبحث الثالث حول دراسة التواتر وعلاقات التكرار بين الحكاية والخطاب حسب أنواع التواتر الأربعة، وهي السرد المفرد والسرد المفرد المتعدد والسرد المكرر والسرد المؤلف، وقد درست التواتر وأنواعه في رواية (تلك الليلة) وبينت الوظيفة التقريرية التي يقوم بها السرد المفرد وعلاقته الوثيقة بالسرد المؤلف وما يحدث

بينهما من تعاقب أو تداخل يؤدي وظيفة تبئيرية، كما درست الصياغات اللغوية والتراكيب التي تأدت بها أنواع التواتر المختلفة، وبينت الدراسة أن السرد المفرد غلب على غيره من أنواع التواتر، في حين جاء المفرد المتعدد نادرا ومؤديا وظيفة التخصيص التي تقوم على تقصّي أطوار الحدث وهيئاته المتعددة. أما السرد المكرر فقد كانت مواضعه قليلة في الروايات وجاء ناهضا بدور الكشف عن وجوه الحدث الواحد حين يروى عبر رؤية شخصيات مختلفة أو تنويعات في وجهة النظر. وقد جاء السرد المؤلف -بنوعيه الداخلي والخارجي- تاليا للسرد المفرد من حيث كثافة وروده في روايات الجفري، وبخاصة في مطالع الروايات والفصول والمقاطع مؤديا وظيفة التمهيد للحدث وتقديم الحكاية، وتقديم تأويل الراوي للأحداث والوقائع المتماثلة والمتشابهة. أما التأليف الزائف فقد جاء قليلا في الروايات.

وخصصت الفصل الثاني لدراسة صيغ الخطاب السردي عبر ثلاثة مباحث، درست في الأول أنماط الصيغ السردية التي نُقلت فيها أقوال الشخصيات الروائية، وقد ظهر خلال الدراسة أن الخطاب المباشر كان الغالب على صيغ خطابات الشخصيات التي كثر ورودها في نصوص الروايات، ويليه الخطاب المسرود ثم الخطاب غير المباشر الذي جاء نادرا، وقد تداخلت تلك الصيغ وتناوبت كثيرا، وبينت الدراسة تدخلات الراوي في أقوال الشخصيات وكيفية تقديمها، وكذلك استعمال أسلوب الرسائل في تقديم الرواية ونقل أطوارها. بينما درست في المبحث الثاني الوصف ووظائفه، وتبين أن الوصف المبأر المقترن بإدراك الشخصية الواصفة كان هو الغالب في المقاطع الوصفية، لذا فالوصف لم يكن معطلا للسرد ولا الزمنية. كما بينت العمليات الوصفية وأنماط الوصف التي تبين بدراستها أن الوصف عن طريق الرؤية كان غالبا يليه الوصف عن طريق الفعل ثم القول. وقد نهض الوصف بوظائف متعددة إلى جوار وظيفة التبئير، أبرزها وظيفة الإيهام بمطابقة الواقع،

وتليها الوظيفتان التزيينية والرمزية. ودرست في المبحث الثالث الحوار الخارجي والداخلي ووظائفهما، وتبين تدخل الراوي بالتمهيد للأقوال وإعلان بدئها وختامها، وكذلك تدخله بخطابه الإسنادي الذي يصاحبها غالبا ناقلا مقاماتها وهيئاتها. وقد أدى الحوار بشكليه وظيفة بنائية أسهم عبرها في تشييد الرواية ونقل أطوارها وتأزيم مواقفها، ووظيفة سردية تقوم على الاسترجاع والاستباق لتفاصيل تتعلق بأحداث الرواية وشخصياتها، وكذلك قدمت الحوارات الشخصيات وكشفت عن طبائعها ومواقفها وانفعالاتها وعلاقاتها بغيرها من الشخصيات، بالإضافة إلى وظيفة الإيهام بمشاكلة الواقع، كما نهضت المونولوغات بأنواعها بدور استبطان الشخصيات والكشف عن هواجسها وعوالمها الداخلية. وتعرض المبحث لدراسة التراكيب اللغوية المهيمنة على صياغة الأقوال ودلالاتها الزمنية.

وجاء الفصل الثالث مخصصا لدراسة التبئير وأنواعه الثلاثة؛ الداخلي والخارجي والصفري، وأفردت كل نوع بمبحث مستقل، ووضحت علاقة مسألة التبئير بالرواية وبضمير السرد، وكشفت الدراسة أن تبئير الشخصية غلب على تبئير الراوي إذ تمر معظم مقاطع الروايات عبر إدراك الشخصيات، وأن التبئير الداخلي كان النمط السائد في الروايات، في حين قلّ التبئير الخارجي والتبئير من الدرجة الصفر اللذين جاءا بمثابة خرق للنمط الداخلي السائد، وقد بينت الدراسة عناية الراوي بتحديد بداية تبئير الشخصية ونهايته وإسناده إليها صراحة وخلق مناسبة تمهد له، ووضحت الدراسة القرائن المحيلة على تبئير الشخصية ووجهة نظرها، ودرست طرائق تمثيل تبئير الشخصية وتبئير الراوي، ووجوه علاقتهما القائمة على التداخل والتناوب.

هذا وقد توصل البحث - بالإضافة لما سبق ذكره - إلى عدد من النتائج، أجملها في النقاط الآتية:

أولاً: ظهرت ملامح التجديد في بنية الخطاب السردي لدى الجفري، وتتجلى في تكسير خطية الزمن وتتابعيته التقليدية، حيث كثرت الاسترجاعات بشكل كبير في الروايات، بل إن رواية (جزء من حلم) ورواية (تلك الليلة) قائمتان على الاسترجاع في تقديم الأحداث والوقائع، كما يتجلى في الوصف التعبيري المبأر الذي لا يجيء مفضيا إلى الترهل والحشو، بل يمر عبر إدراك الشخصية الواصفة ناقلا حركة باطنها ووعيها بالموصوفات. وغير ذلك من مظاهر التجديد التي أشرت إليها في موضعها، مما يحملنا على أن نعد الجفري واحدا من الروائيين الذين جددوا في بنية الخطاب السردي في فترة مبكرة من تاريخ الرواية في السعودية.

ثانياً: كشفت الدراسة عن تنويع الجفري في أساليب تقديم الرواية وطرائقها، حيث زاوج بين صيغتي السرد والعرض، ووظف تقنيات وأنماطا سردية عديدة، كالاسترجاع والسرد المشهدي والوصف المبأر، وحضرت أقوال الشخصيات المنطوقة وغير المنطوقة والحوارات الخارجية والمونولوغات بأنواعها بكثافة كبيرة في الروايات، ويعد ذلك من ملامح التحديث في الخطاب السردي.

ثالثاً: ظهرت العناية الكبيرة بالشخصية الروائية، مما يدعو للقول بأن روايات الجفري هي رواياتُ الشخصية بامتياز، إذ بدت الشخصيات حاضرة بقوة ومسيطرة على مفاصل السرد، فكثيرا ما وردت أقوالها بصيغة الخطاب المباشر في الحوارات الخارجية والداخلية التي تكشف ملامحها وتستبطن أعماقها، وتفصح فيها عن مواقفها ومشاعرها، وجاء الوصف المقترن بإدراكها غالبا على المقاطع الوصفية، كما غلب تقديم الروايات عبر تبئيرها ووفق رؤيتها. ولم تكن سلطة الراوي أو الروائي مهيمنة على خطابها، بل جاءت محدودة بشكل ملحوظ.

رابعاً: كشفت الدراسة عن استخدام الجفري أسلوب الرسائل في تقديم رواياته، فجاءت روايتان من رواياته ترسلية، حيث كانت رواية (جزء من حلم)

ترسلية ذات صوت واحد، ورواية (العاشقان) ترسلية ذات صوتين، ونهضت الرسائل والمتراسلون بدور الرواية ونقل الأحداث والأقوال، وبدور التبئير أيضا. ويعد هذا ملمحا من ملامح التجديد لدى الجفري، إذ إن الرواية الترسلية نادرة في الأعمال الروائية في السعودية.

خامسا: كشف البحث عن تمثيلات عديدة لمفهوم الحوارية وتعدد الأصوات في روايات الجفري، تتأتى تلك التمثيلات في العناية الكبيرة بتقديم أصوات الشخصيات في تبادلاتها اللغوية التي تكشف عن آرائها ومواقفها من القضايا الخاصة والعامة، ومن تمثيل وجهات نظرها وتبئيراتها السائدة في الروايات، وكذلك في حضور صوت الراوي التخييلي ومن ورائه المؤلف الواقعي وطرح رؤاه ومواقفه الإيديولوجية تجاه العالم عبر تبني مواقف بعض الشخصيات، وكذلك في الخطابات الذاتية والفلسفية والنقدية الممتدة في الروايات، مما يولد بين كل تلك العناصر وإحالاتها تفاعلا ذاتيا ومشتركا على مستوى اللغة والأفكار يتشكل عبره كيان الرواية.

أما بعد. فقد بذلت وسعي وطاقتي في سبيل إنجاز هذا البحث راجيا أن أكون قد وفقت في ما سعيت إليه. والحمد لله تعالى.

المصادر والمراجع

أولاً: المصـادر:

1 – عبدالله الجفري: الأعمال الكاملة، عبد المقصود خوجه، ط 1، جدة، 2005.

2 – عبدالله الجفري: أيام معها، دار الساقي للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، 2001.

3 – عبدالله الجفري: تلك الليلة، تهامة للنشر والتوزيع، ط 1، جدة، 1984.

4 – عبدالله الجفري: جزء من حلم، تهامة للنشر والتوزيع، ط 1، جدة، 1984.

5 – عبدالله الجفري: الحلم المطعون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، القاهرة، 1996.

6 – عبدالله الجفري: زمن يليق بنا، دار الصافي للثقافة والنشر، ط 1، الرياض، 1989.

7 – عبدالله الجفري: العاشقان، دار الساقي للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، 2005.

8 – عبدالله الجفري: العشب فوق الصاعقة، هلا للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، ، 2005.

ثانياً: المراجـع:

9 – إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، الجزائر، لبنان، 2010.

10 – إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، ط 1، الجزائر، 1999.

11 – أحمد سعيد بن سلم: موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط 2، 1420.

12 – أحمد العزي صغير: تقنيات الخطاب السردي، وزارة الثقافة والسياحة، ط1، صنعاء، 2004.

13 – أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط 1، بيروت، 1973.

14 – آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، د ط، القاهرة، د ت.

15 – آن روبول، جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، لبنان، 2003.

16 – أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 1998.

17 – برنار فاليت: الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة عبدالحميد بورايو، دار الحكمة، دط، الجزائر، 2002.

18 – بسمة الشكيلي، كورنيليا صكوحي، نور الهدى باديس، بسمة عروس، هشام القلفاط: مقالات في تحليل الخطاب، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات، د ط، تونس، 2008.

19 – تأليف مشترك: المتكلم في السرد العربي القديم، أعمال ندوة بإشراف محمد الخبو ومحمد نجيب العمامي، دار محمد علي للنشر، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، ط 1، تونس، 2011.

20 – تأليف مشترك: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، الرباط، 1992.

21 – تأليف مشترك: معجم الأدباء والكتاب الموسوعة الثقافية الشاملة للمملكة العربية السعودية، الدائرة للإعلام المحدودة، الرياض، ط 1، 1410هـ.

22 – تأليف مشترك: موسوعة الأدب العربي السعودي، دار المفردات، ط 1، 2002.

23 – تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1987.

24 – تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، بيروت، 1996.

25 – جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دط، دمشق، 1997.

26 – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي، منشورات الاختلاف، ط 3، الجزائر، 2003.

27 – جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، ط 2، الدار البيضاء، 1986.

28 – جيرار جينيت، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز ف، روسوم غيون، كريستيان أنجلي، جان إيرمان: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط 1، المغرب، 1989.

29 – جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط 1، القاهرة، 2003.

30 – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 2، المغرب، 2009.

31 – حسن حجاب الحازمي: البناء الفني في الرواية السعودية، د ن، ط 2، 2006.

32 – حمدي سكوت: قاموس الأدب العربي الحديث، القاهرة: دار الشروق، ط 1، 2007.

33 – حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، بيروت، 2000.

34 – خالد أحمد اليوسف، خزيمة شرف العطاس: دليل الكتاب والكاتبات، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، ط 3، 1415.

35 – رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 2002.

36 – رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988.

37 – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني، ط 1، بيروت، 1985.

38 – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 4، الدار البيضاء، 2005.

39 – سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 1985.

40 – سلطان القحطاني: الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها، نادي القصيم الأدبي، ط2، القصيم، 2009.

41 – سلوى السعداوي: الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، دار تونس للنشر، ط 1، تونس، 2010.

42 – سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1985.

43 – سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، ط 1، بيروت، 1985.

44 – شاكر النابلسي: المسافة بين السيف والعنق، قراءة في تضاريس القصة القصيرة السعودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1985.

45 – شكري المبخوت: سيرة الغائب سيرة الآتي السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، دار الجنوب للنشر، ط 1، تونس، 1992.

46 – الصادق قسومة: باطن الشخصية القصصية خلفياته وأدواته وقضاياه، دار الجنوب للنشر، د ط، تونس، 2008.

47 – الصادق قسومة: الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، مسكيلياني للنشر والتوزيع، ط 1، تونس، 2009.

48 – الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، دط، تونس، 2000.

49 – الصادق قسومة: علم السرد المحتوى والخطاب والدلالة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط1، الرياض، 2009.

50 – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، الكويت، 1992.

51 – عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، ط 1، عمّان، 2005.

52 – عبدالله إبراهيم: المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، الدار البيضاء، 1990.

53 – عبدالله الجفري: برق لجنون المهرة، مكتبة غريب، القاهرة، ط 1، 1987.

54 – عبدالله الجفري: الجدار الآخر، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، 1969.

55 – عبدالله الجفري: حوار في الحزن الدافئ، تهامة، جدة، ط 1، 1403هـ.

56 – عبدالله الجفري: حياة جائعة، دار الأصفهاني، جدة، ط 1، 1868.

57 – عبدالله الجفري: الظمأ، تهامة، جدة، 1980.

58 – عبدالله الجفري: عصر الكلمة العار، مطابع سحر، جدة، ط 1، 1991.

59 – عبدالله الجفري: محمد عبدالصمد فدا سابق عصره، عبدالمقصود خوجه، جدة، ط 1، 1428هـ.

60 – عبدالله الجفري: مشواري على البلاط، عبد المقصود خوجه، جدة، ط 1، 1430هـ.

61 – عبدالله الجفري: هذا يخصّك سيدتي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1994.

62 – عبدالوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، ط 1، تونس، 1998.

63 – علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، كلية الآداب بمنوبة ودار محمد علي الحامي، ط 1، تونس، 2003.

64 – فاتح عبدالسلام: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 1999.

65 – فاروق بنجر: عبدالله الجفري مبدع الكلمة وصوت الوجدان، مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي، ط 1، 1430.

66 – فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، مؤسسة القدموس الثقافية، د ط، دمشق، 2007.

67 – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط 1، بيروت، 2002.

68 – ماريو بارغاس يوسا: رسائل إلى روائي شاب، ترجمة صالح علماني، دار المدى، دمشق، ط 1، 2005.

69 – محمد إسماعيل جوهرجي: الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة للأستاذ محمد إسماعيل جوهرجي، عبد المقصود خوجه، جدة، ط 1، 1426.

70 – محمد إسماعيل جوهرجي، وجدي عبد اللّه الجفري: وغاب فارس الرومانس، د ن، ط 1، جدة، 1430هـ.

71 – محمد الباردي: في نظرية الرواية، سراس للنشر، د ط، تونس، 1996.

72 – محمد برادة: فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، ط 1، الرباط، 2003.

73 – محمد بو عزة: حوارية الخطاب الروائي من باختين إلى ما بعد باختين، دار أمل للنشر والتوزيع، ط 1، صفاقس، 2012.

74 – محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صامد للنشر والتوزيع، ط 2، تونس، 2003.

75 – محمد الخبو: نظر في نظر في القصص: مداخل إلى سرديات استدلالية، مكتبة علاء الدين، ط 1، تونس، 2012.

76 – محمد صالح باخطمة: الأعمال الشعرية الكاملة للأديب الأستاذ محمد صالح باخطمة، عبد المقصود خوجه، جدة، ط 1، 1426.

77 – محمد صالح الشنطي: في الأدب العربي السعودي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط 2، 1428هـ.

78 – محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2005.

79 – محمد العوين: المقالة في الأدب السعودي من سنة 1343هـ إلى 1400هـ، دار الصميعي للنشر والتوزيع، الرياض، ط 2، 2005.

80 – محمد القاضي: تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر، ط 1، تونس، 1997.

81 – محمد القاضي: في حوارية الرواية دراسة في الرواية التونسية، دار سحر للنشر، د ط، تونس، 2005.

83 – محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبيد، نور الدين بنخوذ، فتحي النصري، محمد آيت ميهوب: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط 1، تونس، 2010.

83 – محمد القشعمي: تراجم رؤساء تحرير الصحف في المملكة العربية السعودية، مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، الرياض، ط 1، 1428.

84 – محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي وجهة النظر والبعد الحجاجي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة ومسكيلياني للنشر والتوزيع، ط 1، تونس، 2009.

85 – محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط 1، الجمهورية التونسية، 2001.

86 – محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء، دار محمد علي الحامي للنشر، ط 1، تونس، 2010.

87 – مراد عبدالرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1998.

88 – مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2004.

89 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2009.

90 – ميخائل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط 1، بغداد، الدار البيضاء، 1986.

91 – ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، عويدات، ط 2، بيروت، باريس، 1982.

92 – نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، ط 1، بيروت، 2008.

93 – نجوى الرياحي القسنطيني: الوصف في الرواية العربية الحديثة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، ط 1، تونس، 2007.

94 – نجيب محفوظ: ميرامار، دار الشروق، ط 4، مصر، 2009.

95 – نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديثة، ط1، الأردن، 2009.

96 – نفلة العنزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط 1، الأدرن، 2011.

97 – نورة محمد المري: البنية السردية في الرواية السعودية دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 2، بيروت، 2012.

98 – والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، مصر، 1998.

99 – وليم فولكنر: الصخب والعنف، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار المدى للنشر والتوزيع، ط 1، دمشق، 1998.

100 – يان مانفريد: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، سورية، 2011.

101 – يمنى العيد: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، دار الشروق،ط1، عمان، 1997.

ثالثاً: الصحف والمجلات:

102 – صحيفة البلاد، بتاريخ 2008/10/15.

103 – صحيفة الجزيرة، المجلة الثقافية، عدد 256، السنة 6، بتاريخ 2008/10/13م.

104 – صحيفة الجزيرة، عدد 13160، بتاريخ 2008/10/9م.

105 – صحيفة الجزيرة، عدد 13207، بتاريخ 27 ذو القعدة 1429هـ.

106 – صحيفة الرياض: عدد 14711، بتاريخ 1429/10/3هـ.

107 – صحيفة الرياض، عدد 13756، بتاريخ 1427/1/22هـ – 2006/2/21م.

108 – صحيفة عكاظ: عدد 2666، بتاريخ 1429/10/5هـ.

109 – صحيفة عكاظ، عدد 2679 بتاريخ 2008/10/17م.

110 – المجلة العربية، عدد 388، نوفمبر 2008م.

111 – مجلة فصول، مجلد 11، ع 4، 1993.

112 – مجلة فصول، مجلد 12، عدد 2، 1993.

113 – مجلة المنهل، عدد رجب وشعبان، 1374هـ.

إصدارات نادي جدة الأدبي

- **الإصدارات التي كانت من 1395 إلى 1399هـ:**

1 – قمم الألب «شعر» للأستاذ/ محمد حسن عواد (نفد)1395هـ.

2 – الساحر العظيم «ملحمة شعرية» للأستاذ/ محمد حسن عواد (نفد) 1395هـ.

3 – بسمة من بحيرات الدموع – عائشة زاهر أحمد – 1395هـ.

4 – عكاظ الجديدة «شعر» للأستاذ/ محمد حسن عواد (نفد) 1396هـ.

5 – الشاطئ والسراة «شعر» للأستاذ/ محمود عارف، ضم إلى مجموعته الكاملة 1396هـ.

6 – عالم البحار «الأسماك والطيور والجزر في البحر الأحمر» العقيد متقاعد صالح بن مشيلح (نفد) 1396هـ.

7 – من شعر الثورة الفلسطينية «شعر» للأستاذ/ أحمد يوسف الريماوي (نفد) 1396هـ.

8 – أنين وحنين «شعر شعبي» للأستاذ/ الشريف منصور بن سلطان 1397هـ.

9 – محرر الرقيق «سليمان بن عبدالملك» للأستاذ/ محمد حسن عواد (نفد) 1397هـ.

10 – من وحي الرسالة الخالدة «مقالات إسلامية» للأستاذ محمد علي قدس (نفد) 1399هـ.ط

11 – طبيب العائلة، د. حسن يوسف نصيف (نفد) 1399هـ.

12 – المنتجع الفسيح «حلم عربي» للأستاذ محمد حسن عواد (نفد) 1399هـ.

13 – مذكرات طالب، ط3 ، للدكتور حسن يوسف نصيف (نفد) 1399هـ.

- **الكتب التي صدرت من عام 1400هـ:**

1 – ورد وشوك، ط 2 «مطالعات أدبية» للأستاذ/ حسن عبدالله القرشي، 1400هـ.

2 – شمعة على الدرب «مقالات أدبية» للدكتور عارف قياسة 1401هـ.

3 – في معترك الحياة «مقالات ونقد» للأستاذ/ عبدالفتاح أبومدين 1402هـ.

4 – أطياف العذارى «شعر» للأستاذ/ مطلق مخلد الذيابي 1402هـ.

5 – كبوات اليراع «الجزء الأول، تصويبات لغوية» للشيخ أبي تراب الظاهري 1402هـ.

6 – الوجيز في المبادئ السياسية في الإسلام، للأستاذ/ سعدي أبوجيب 1402هـ.

7 – أوهام الكتاب «تصويبات لغوية» للشيخ أبي تراب الظاهري 1402هـ.

8 – علي أحمد باكثير، حياته وشعره الوطني والإسلامي للدكتور/ أحمد السومحي 1403هـ.

9 – عندما يورق الصخر «شعر» للأستاذ/ ياسر فتوى 1403هـ.

10 – الكلب والحضارة «قصص قصيرة» للأستاذ/ عاشق الهذال 1403هـ.

11 – اغتيال القمر الفلسطيني «شعر» للأستاذ/ أحمد مفلح 1403هـ.

12 – شعر أبي تمام «دراسة أدبية» للأستاذ/ سعيد مصلح السريحي 1404هـ.

13 – حروف على أفق الأصيل «شعر» للأستاذ/ حمد الزيد 1404هـ.

14 – شواهد القرآن – الجزء الأول – للشيخ أبي تراب الظاهري 1404هـ.

15 – أريد عمراً رائعاً «شعر» للأستاذ/ عبدالله محمد جبر 1404هـ.

16 – المجموعة الشعرية الكاملة للشاعر محمد إبراهيم جدع 1404هـ.

17 – الذيابي تاريخ وذكريات – إعداد الشريف منصور بن سلطان 1404هـ.

18 – بقايا عبير ورماد «شعر» للأستاذ/ محمد هاشم رشيد 1404هـ.

19 – محاضرات النادي «الجزء الأول» 1404هـ.

20 – من أدب جنوب الجزيرة «دراسة» للأستاذ محمد بن أحمد العقيلي – 1404هـ.

21 – غناء الشادي – مطلق مخلد الذيابي – 1404هـ.

22 – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – للدكتور سلمان العاني – 1404هـ.

23 – ترانيم الليل «المجموعة الشعرية الكاملة» للشاعر محمود عارف (جزءان)، طبع في عام 1404هـ.

24 – المتنبي شاعر مكارم الأخلاق – للأستاذ محمد بن أحمد الشامي – 1404هـ.

25 – هموم صغيرة «أقاصيص» للأستاذ محمد علي قدس – 1404هـ.

26 – نغم وألم «شعر» للأستاذ الشريف منصور بن سلطان – 1405هـ.

27 – الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية «دراسة متميزة» للدكتور عبدالله الغذامي – 1405هـ.

28 – أحبك رغم أحزاني «شعر» للدكتور فوزي سعد عيسى – 1405هـ.

29 – أمواج وأثباج – ط 2 «مقالات أدبية» للأستاذ عبدالفتاح أبومدين – 1405هـ.

30 – أحاديث «مقالات ثقافية» للدكتور محمد سعيد العوضي – 1405هـ.

31 – محاضرات النادي «الجزء الثاني» 1406هـ.

32 – التراث الثقافي للأجناس البشرية في إفريقيا «دراسة علمية» للدكتور عبدالعليم عبدالرحمن خضر – 1406هـ.

33 – فلسفة المجاز «دراسة لغوية» ط2 – للدكتور لطفي عبدالبديع – 1406هـ.

34 – بكيتك نوارة الفال، سجيتك جسد الوجد «شعر» – عبدالله عبدالرحمن الزيد – 1406هـ.

35 – عبقرية العربية «دراسة لغوية» ط2 – للدكتور لطفي عبدالبديع – 1406هـ.

36 – التجديد في الشعر الحديث «دراسة أدبية» للدكتور يوسف عزالدين – 1406هـ.

37 – مصادر الأدب النسائي «مشروع دليل للأديبة العربية» للدكتور جوزيف زيدان – 1406هـ.

38 – محاضرات النادي «الجزء الثالث» – 1407هـ.

39 – دليل كتاب النادي – «رصيد ببلوجرافي لإصدارات النادي حتى عام – 1405، 1407هـ».

40 – التضاريس «شعر» للأستاذ/ محمد عواض الثبيتي 1407هـ.

41 – صفر «رواية» للأستاذة/ رجاء عالم – 1407هـ.

42 – علم اجتماع اللغة – للدكتور أبي بكر باقادر – 1407هـ.

43 – ديوان علي دمر – المجموعة الشعرية الكاملة – 1407هـ.

44 – أقضية وقضاة في الإسلام – للدكتور كمال محمد عيسى – 1407هـ.

45 – أحبك ولكن «قصص قصيرة» للأستاذة مريم محمد الغامدي – 1408هـ.

46 – وداعاً هالي – للدكتور محمد عبده يماني – 1408هـ.

47 – علم الأسلوب «مبادئه وإجراءاته» – للدكتور صلاح فضل – 1408هـ.

48 – مدخل إلى الشعر الحديث «دراسة نقدية» للدكتور نذير العظمة – 1408هـ.

49 – محاضرات النادي «الجزء الرابع» – 1408هـ.

50 – محاضرات النادي «الجزء الخامس» – 1409هـ.

51 – محاضرات النادي «الجزء السادس» – 1409هـ.

52 – جزر فرسان (إبحار عبر البحر الأحمر) «عالم البحار سابقاً» – صالح بن محمد بن مشيلح الحربي – 1409هـ.

53 – محاضرات النادي «الجزء السابع» – 1409هـ.

54 – اللغة بين البلاغة والأسلوبية «دراسة نقدية» للدكتور مصطفى ناصف – 1409هـ.

55 – شواهد القرآن – الجزء الثاني – للشيخ أبي تراب الظاهري – 1409هـ.

56 – الفكر السيكولوجي «دراسة أدبية» للدكتور حمد المرزوقي – 1409هـ.

57 – مورفولجيا الحكاية الخرافية «ترجمة» للدكتور أبي بكر باقادر والدكتور أحمد نصر – 1409هـ.

58 – طه حسين والتراث «مقالات أدبية» للدكتور مصطفى ناصف – 1410هـ.

59 – ذاكرة لأسئلة النوارس «شعر» للأستاذ عبدالله الخشرمي – 1410هـ.

60 – قراءة جديدة لتراثنا النقدي «بحوث نقدية لعدد من النقاد» جزءان – 1411هـ.

61 – حديث القلم «مقالات أدبية» للدكتور محمد رجب البيومي – 1411هـ.

62 – محاضرات النادي «الجزء الثامن» – 1411هـ.

63 – الوحوش للأصمعي، تحقيق الدكتور أيمن محمد علي ميدان (كنوز التراث)، 1411هـ.

64 – في مفهوم الأدب لتودوروف «ترجمة» الدكتور منذر عياشي – 1411هـ.

65 – في نظرية الأدب عند العرب – للدكتور حمادي صمود – 1411هـ.

66 – في النص الأدبي «دراسة أسلوبية إحصائية» للدكتور سعد مصلوح – 1411هـ.

67 – شعر حسين سرحان «دراسة نقدية» للأستاذ أحمد عبدالله صالح المحسن – 1411هـ.

68 – محاضرات النادي «الجزء التاسع» – 1411هـ.

69 – محاضرات النادي «الجزء العاشر» – 1411هـ.

70 – حكم الله في الصيد وطعام أهل الكتاب – ط 2 – للأستاذ مختار أحمد العيساوي – 1411هـ.

71 – خصام مع النقاد «مقالات في النقد والأدب» للدكتور مصطفى ناصف – 1411هـ.

72 – لم السفر، نبوءة الخيول «شعر» للأستاذ حسين عجيان العروى – 1412هـ.

73 – ثقافة الأسئلة «مقالات في النقد والإبداع» للدكتور عبدالله الغذامي – 1412هـ.

74 – أدبنا في آثار الدارسين «بحوث في القصة والشعر والنقد» للدكاترة منصور الحازمي، محمد العيد الخطراوي، عبدالله المعطاني – 1412هـ.

75 – تهذيب اللسان وتقويم البنان «تصويبات لغوية» للأستاذ مختار أحمد العيساوي – 1412هـ.

76 – قطرات المداد «مقالات في الأدب» للدكتور محمد رجب البيومي – 1412هـ.

77 – ديوان «عمرو بن كلثوم»، تحقيق الدكتور أيمن محمد علي ميدان – 1412هـ.

78 – كتابة القصة القصيرة، «ترجمة» للدكتور مانع الجهني – 1412هـ.

79 – تجربتي الشعرية، للأستاذ فاروق شوشة – 1412هـ.

80 – علامات استفهام في النقد والأدب، للدكتور علي شلش – 1412هـ.

81 – منهج الإسلام في العقيدة والعبادة والأخلاق، للدكتور أحمد عمر هاشم – 1413هـ.
82 – محاضرات النادي، الجزء (الحادي عشر) – 1413هـ.
83 – مفاهيم إيمانية، للدكتور كمال عيسى – 1413هـ.
84 – أدب الأطفال، للأستاذ/ عبدالتواب يوسف – 1413هـ.
85 – السكر المر، رواية قصيرة، الدكتور عصام خوقير – 1413هـ.
86 – القلب الفاضح، قصص عالمية، ترجمة خالد العوض – 1413هـ.
87 – محاضرات النادي الجزء (الثاني عشر) – 1413هـ.
88 – تأملات في سورة (آل عمران) للدكتور حسن باجودة – 1413هـ.
89 – بين الأدب والسياسة للدكتور عبدالله مناع – 1413هـ.
90 – النشاط التجاري لميناء جدة خلال الحكم العثماني الثاني للدكتور مبارك المعبدي – 1413هـ.
91 – مرافئ الأمل – للدكتور محمد العيد الخطراوي – 1413هـ.
92 – حكايات المداد – (قصص للأطفال) للأستاذ عبده خال – 1413هـ.
93 – أحوال الديار – (مجموعة قصصية) للأستاذ عبدالعزيز مشري – 1414هـ.
94 – عبدالعزيز الرفاعي أديباً، الدكتور محمد مريسي الحارثي – 1414هـ.
95 – المعجم المفسر لألفاظ النبات في القرآن الكريم، للأستاذ مختار فوزي – 1414هـ.
96 – المعارضات الشعرية، دراسة تاريخية نقدية، للدكتور/ عبدالرحمن إسماعيل السماعيل – 1415هـ.
97 – طاقات الإبداع للدكتور عالي سرحان القرشي – 1415هـ.
98 – نظرية التلقي – ترجمة عزالدين إسماعيل – 1415هـ.
99 – تقليب الحطب على النار في لغة السرد – للدكتور سعيد مصلح السريحي– 1415هـ.
100 – نظرية الأجناس الأدبية – تعريب: عبدالعزيز شبيل – مراجعة: حمادي صمود – 1415هـ.
101 – حكاية الفتى مفتاح – عبدالفتاح أبو مدين – 1416هـ.
102 – بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر – نماذج من الشعر القديم – د. عبدالمحسن فراج القحطاني – 1417هـ.
103 – رائحة المدن – جارالله الحميد – 1417هـ.
104 – حوار الأسئلة الشائكة – محمد علي قدس – 1417هـ.

105 – إنتاج الوهم أو عباءة الثقافة – جاسر عبدالله الجاسر – 1418هـ.

106 – أظافر صغيرة.. وناعمة – فهد العتيق – 1418هـ.

107 – حمزة شحاتة.. ظلمه عصره – عبدالفتاح أبومدين – 1418هـ.

108 – الصخر والأظافر – عبدالفتاح أبومدين – 1418هـ.

109 – دماء الثلج – شعر – أحمد قِرّان الزهراني – 1418هـ.

110 – المدينة المنورة.. البيئة والإنسان – 1419هـ.

111 – أحمد قنديل – حياته وشعره – 1419هـ.

112 – حركة اللغة الشعرية – سعيد السريحي – 1420هـ.

113 – تحليل النص الشعري – ترجمة د. محمد أحمد فتوح – 1420هـ.

114 – مسيرة الأندية الأدبية – 1420هـ.

115 – نظرية التأويل – للدكتور مصطفى ناصف – 1420هـ.

116 – إبراهيم هاشم فلالي – للأستاذ خالد بن سالم الدنياوي – 1421هـ.

117 – هؤلاء عرفت – للأستاذ عبدالفتاح أبومدين – 1421هـ.

118 – كتابات وشهادات – النادي من 25 عاماً – 1421هـ.

119 – قضايا وإشكاليات – للدكتور نذير فوزي العظمة – 1422هـ.

120 – مفاتيح القصيدة الجاهلية – للدكتور عبدالله الفيفي – 1422هـ.

121 – ملك وشعب وطموح – أحمد سالم باعطب – 1422هـ.

122 – عهد وإنجاز – هناء قطب – 1422هـ.

123 – الحياة بين الكلمات – عبدالفتاح أبومدين – 1423هـ.

124 – الأدب العربي الحديث – ترجمة – 1423هـ.

125 – محمد علي أفغاني (من رواد المقالة والترجمة والقصة) – د.محمد العيد الخطراوي.

126 – تشكيل المكان وظلال العتبات – معجب العدواني – 1423هـ.

127 – شاعر العهود الثلاثة «عمر بن إبراهيم البري» – عبدالرحمن بن أحمد السبت – 1424هـ.

128 – بعد الحداثة «صوت وصدى» – د. مصطفى ناصف – 1424هـ.

129 – في العلاقات الأدبية بين العرب والغرب – د. صالح جواد الطعمة – 1424هـ.

130 – جماليات العجيب والغريب «مدخل إلى ألف ليلة وليلة» – علي الشدوي – 1424هـ.

131 – آفاق معرفية في الإبداع والنقد والأدب والشعر – د. عزالدين إسماعيل – 1424هـ.

132 – آراء المنفلوطي في شعراء وكتاب عصره – د. حمد بن ناصر الدخيّل – 1425هـ.

133 – رجع البصر «قراءات في الرواية السعودية» – د. حسن النعمي – 1425هـ.

134 – رُفات عقل – حمزة شحاتة – 1427هـ.

135 – الرجولة عماد الخلق الفاضل – حمزة شحاتة – 1427هـ.

136 – ديوان حمزة شحاتة – حمزة شحاتة – 1427هـ.

137 – خطاب السرد – للدكتور حسن النعمي – 1427هـ.

138 – العواد رائد التجديد – للأستاذ محمد علي قدس – 1428هـ.

139 – السيرة الذاتية في المملكة (ببليوجرافيا) للدكتور عبدالله بن عبدالرحمن الحيدري.

139م – النهاوند – شعر – ياسر حجازي – 1430هـ.

140 – عطش – شعر – منى الغامدي – 1430هـ.

141 – شعرية التواصل – حميد سمير – 1430هـ.

142 – الأعرابي – محمد علي الشيخ – 1430هـ.

143 – لقمة وأموت – علي المجنوني – 1430هـ.

144 – محمد صالح نصيف – الرائد الصحفي – محمد عبدالرزاق القشعمي – 1431هـ.

145 – حركة النقد في الصحافة – فهد محمد الشريف – 1431هـ.

146 – عبدالعزيز السبيل: قراءة في مرحلة – حسن النعمي – الطبعة الأولى– 1431هـ.

147 – عبدالعزيز السبيل: قراءة في مرحلة – حسن النعمي – الطبعة الثانية – 1431هـ.

148 – جدة في العصر المملوكي (648-923هـ/ 1250-1517) – سلوى عبدالقادر السليمان – 1431هـ.

149 – بواعث الشعر في النقد العربي القديم – عقيلة محمد القرني – 1432هـ.

150 – أطياف العذارى – مطلق مخلد الذيابي – 1432هـ.

151 – سردية الشعر – ديواني (الراعي والمطر، قاطع الطريق) – أحمد قنديل – 1432هـ.

152 – الهدهد مر من هنا – محمد عبده يماني – 1432هـ.

153 – بين ماءين– عبدالعزيز الشريف – 1432هـ.

154 – شيئاً من تقاسيم وجهها – عبدالله ساعد – 1432هـ.

155 – آدم الذنب... حواء المغفرة – محمد خريص المرحبي – 1432هـ.

156 – 16 حكاية من الحارة – محمد صادق دياب – 1432هـ.

157 – قراءة في ملتقيات قراءة النص (أعوام من العطاء) – ياسر ابن أحمد مرزوق – 1432هـ.

158 – مجموعة «لمقام أم الرخاء والشدة» – عبدالله بن عبدالرحمن الزيد – 1432هـ.

159 – خطاب التنوير (قراءات في مشروع التنوير النقدي والإبداعي في المملكة) – حسن النعمي – 1433هـ.

160 – قصائد ذاهلة – محمد العُمري – 1433هـ.

161 – اللغة والإنسان – أبحاث ملتقى قراءة النص الحادي عشر – 1433هـ.

162 – النظرية النقدية – مراد عبدالرحمن مبروك – 1434هـ.

163 – شعرية الحرب – محمد نجيب التلاوي – 1434هـ.

164 – تداخل الأنواع الأدبية – عبدالناصر هلال – 1434هـ.

165 – الأعمال الشعرية – صالح سعيد الزهراني – 1434هـ.

166 – عندما يحكي الثبيتي – منى المالكي – 1434هـ.

167 – مساء الشعر يا جدة – يوسف العارف – 1434هـ.

168 – الأمر ليس كما تظن – محمد إبراهيم يعقوب – 1434هـ.

169 – حلم له طعم البلاد – سعود الصاعدي – 1434هـ.

170 – بسمة من بحيرات الدموع – عائشة زاهر أحمد (الطبعة الثانية)– 1435هـ.

171 – قمم الأولمب – الطبعة الثانية – محمد حسن عواد – 1435هـ.

172 – النظرية النقدية – مراد عبدالرحمن مبروك – الجزء الثاني – 1435هـ.

173 – مسيرة 40 عاماً – النادي الأدبي الثقافي بجدة – 1435هـ.

174 – اتجاهات التحليل اللغوي – بكري محمد الحاج – 1435هـ.

175 – التشكيل الجمالي في شعر عبدالعزيز خوجة – مستورة العرابي – 1435هـ.

176 – عندما يورق الزنجبيل – يوسف حسن العارف – 1435هـ.

177 – أحمد السباعي أديباً – سعيد علي أحمد الجعيدي – 1435هـ.

178 – شعر الحياة اليومية في المجتمع السعودي المعاصر – مشاعل عمر بن جحلان – 1435هـ.

179 – أحياناً يشتبهون بالوجع – يحيى العبداللطيف – 1435هـ.

180 – فوق ضجيج عقل – وعد عابد خيمي – 1435هـ.

181 – لا يوجد مكان مناسب للموت – خليل إبراهيم الشريف – 1435هـ.

182 – ثقافة المجتمع المسلم في مواجهة الكوارث – سمية سراج فتحي – 1435هـ.

183 – عينان تلبسان ثوب الحزن – سيف سعد المرواني – 1435هـ.

184 – أتهجاك في مقبل العرصات – عبدالله بن عبدالرحمن الزيد – 1435هـ.

185 – الدلالات الثنائية في شعر طاهر زمخشري – رانية عبدالحميد حمدان الرفاعي – 1435هـ.

186 – حوار النصوص – سحمي الهاجري – 1436هـ.

187 – الخطاب السردي في روايات عبدالله الجفري – علي زعلة – 1436هـ.

- **كتب متخصصة:**
- سلسلة إسلاميات «محاضرات في العقيدة والدين والثقافة الإسلامية» خمسة كتب 1410هـ.
- **علامات «كتاب فصلي في النقد الأدبي»:**

1 – الجزء الأول – المجلد الأول – ذو القعدة 1411هـ.

2 – الجزء الثاني – المجلد الأول – جمادى الآخرة 1412هـ.

3 – الجزء الثالث – المجلد الأول – شعبان 1412هـ.

4 – الجزء الرابع – المجلد الأول – ذوالحجة 1412هـ.

5 – الجزء الخامس – المجلد الثاني – ربيع الأول 1413هـ.

6 – الجزء السادس – المجلد الثاني – رجب 1413هـ.

7 – الجزء السابع – المجلد الثاني – شوال 1413هـ.

8 – الجزء الثامن – المجلد الثاني – محرم 1414هـ.

9 – الجزء التاسع – المجلد الثالث – ربيع الآخر 1414هـ.

10 – الجزء العاشر – المجلد الثالث – رجب 1414هـ.

11 – الجزء الحادي عشر – المجلد الثالث – شوال 1414هـ.

12 – الجزء الثاني عشر – المجلد الثالث – محرم 1415هـ.

13 – الجزء الثالث عشر – المجلد الرابع – ربيع الآخر 1415هـ.

14 – الجزء الرابع عشر – المجلد الرابع – رجب 1415هـ.
15 – الجزء الخامس عشر – المجلد الرابع – شوال 1415هـ.
16 – الجزء السادس عشر – المجلد الرابع – محرم 1416هـ.
17 – الجزء السابع عشر – المجلد الخامس – جمادى الأولى 1416هـ.
18 – الجزء الثامن عشر – المجلد الخامس – رجب 1416هـ.
19 – الجزء التاسع عشر – المجلد الخامس – ذو القعدة 1416هـ.
20 – الجزء العشرون – المجلد الخامس – صفر 1417هـ.
21 – الجزء الواحد والعشرون – المجلد السادس – جمادى الأولى 1417هـ.
22 – الجزء الثاني والعشرون – المجلد السادس – شعبان 1417هـ.
23 – الجزء الثالث والعشرون – المجلد السادس – ذو القعدة 1417هـ.
24 – الجزء الرابع والعشرون – المجلد السادس – صفر 1418هـ.
25 – الجزء الخامس والعشرون – المجلد السابع – جمادى الأولى 1418هـ.
26 – الجزء السادس والعشرون – المجلد السابع – شعبان 1418هـ.
27 – الجزء السابع والعشرون – المجلد السابع – ذوالقعدة 1418هـ.
28 – الجزء الثامن والعشرون – المجلد السابع – صفر 1419هـ.
29 – الجزء التاسع والعشرون – المجلد الثامن – جمادى الأولى 1419هـ.
30 – الجزء الثلاثون – المجلد الثامن – شعبان 1419هـ.
31 – الجزء الواحد والثلاثون – المجلد الثامن – ذو القعدة 1419هـ.
32 – الجزء الثاني والثلاثون – المجلد الثامن – صفر 1420هـ.
33 – الجزء الثالث والثلاثون – المجلد التاسع – جمادى الأولى 1420هـ.
34 – الجزء الرابع والثلاثون – المجلد التاسع – شعبان 1420هـ.
35 – الجزء الخامس والثلاثون – المجلد التاسع – ذو القعدة 1420هـ.
36 – الجزء السادس والثلاثون – المجلد التاسع – صفر 1421هـ.
37 – الجزء السابع والثلاثون – المجلد العاشر – جمادى الآخرة 1421هـ.
38 – الجزء الثامن والثلاثون – المجلد العاشر – رمضان 1421هـ.
39 – الجزء التاسع والثلاثون – المجلد العاشر – ذو الحجة 1421هـ.
40 – الجزء الأربعون – المجلد العاشر – ربيع الأول 1422هـ.

41 – الجزء الواحد والأربعون – المجلد الحادي عشر – رجب 1422هـ.

42 – الجزء الثاني والأربعون – المجلد الحادي عشر – شوال 1422هـ.

43 – الجزء الثالث والأربعون – المجلد الحادي عشر – محرم 1423هـ.

44 – الجزء الرابع والأربعون – المجلد الحادي عشر – ربيع الآخر 1423هـ.

45 – الجزء الخامس والأربعون – المجلد الثاني عشر – رجب 1423هـ.

46 – الجزء السادس والأربعون – المجلد الثاني عشر – شوال 1423هـ.

47 – الجزء السابع والأربعون – المجلد الثاني عشر – محرم 1424هـ.

48 – الجزء الثامن والأربعون – المجلد الثاني عشر – ربيع الآخر 1424هـ.

49 – الجزء التاسع والأربعون – المجلد الثالث عشر – رجب 1424هـ.

50 – الجزء الخمسون – المجلد الثالث عشر – شوال 1424هـ.

51 – الجزء الواحد والخمسون – المجلد الثالث عشر – محرم 1425هـ.

52 – الجزء الثاني والخمسون – المجلد الثالث عشر – ربيع الآخر 1425هـ.

53 – الجزء الثالث والخمسون – المجلد الرابع عشر – رجب 1425هـ.

54 – الجزء الرابع والخمسون – المجلد الرابع عشر – شوال 1425هـ.

55 – الجزء الخامس والخمسون – المجلد الرابع عشر – محرم 1426هـ.

56 – الجزء السادس والخمسون – المجلد الرابع عشر – ربيع الآخر 1426هـ.

57 – الجزء السابع والخمسون – المجلد الرابع عشر – رجب 1426هـ.

58 – الجزء الثامن والخمسون – المجلد الخامس عشر – ذو القعدة 1426هـ.

59 – الجزء التاسع والخمسون – المجلد الخامس عشر – صفر 1427هـ.

60 – الجزء الستون – المجلد الخامس عشر – جمادى الأولى 1427هـ.

61 – الجزء الواحد والستون – المجلد السادس عشر – جمادى الأولى 1428هـ.

62 – الجزء الثاني والستون – المجلد السادس عشر – شعبان 1428هـ.

63 – الجزء الثالث والستون – المجلد السادس عشر – ذو القعدة 1428هـ.

64 – الجزء الرابع والستون – المجلد السادس عشر – صفر 1429هـ.

65 – الجزء الخامس والستون – المجلد السابع عشر – جمادى الأولى 1429هـ.

66 – الجزء السادس والستون – المجلد السابع عشر – شعبان 1429هـ.

67 – الجزء السابع والستون – المجلد السابع عشر – ذو القعدة 1429هـ.

68 – الجزء الثامن والستون – المجلد السابع عشر – صفر 1429هـ.

69 – الجزء التاسع والستون – المجلد الثامن عشر – جمادى الأولى 1430هـ.

70 – الجزء السبعون – المجلد الثامن عشر – شعبان 1430هـ.

71 – الجزء الحادي والسبعون – المجلد الثامن عشر – ذو القعدة 1431هـ.

72 – الجزء الثاني والسبعون – المجلد الثامن عشر – صفر 1432هـ.

73 – الجزء الثالث والسبعون – المجلد التاسع عشر – جمادى الأولى 1432هـ.

74 – الجزء الرابع والسبعون – المجلد التاسع عشر – شعبان 1432هـ.

75 – الجزء الخامس والسبعون – شوال 1433هـ.

76 – الجزء السادس والسبعون – شعبان 1434هـ.

77 – الجزء السابع والسبعون – محرم 1435هـ.

78 – الجزء الثامن والسبعون – ربيع الآخر 1435هـ.

79 – الجزء التاسع والسبعون – رجب 1435هـ.

80 – الجزء الثمانون – شوال 1435هـ.

- **«نوافذ» فصلية تعنى بترجمة الأدب العالمي:**

1 – الجزء الأول من نوافذ – 1 – جمادى الأولى 1418هـ.

2 – الجزء الثاني من نوافذ – 2 – شعبان 1418هـ.

3 – الجزء الثالث من نوافذ – 3 – ذوالقعدة 1418هـ.

4 – الجزء الرابع من نوافذ – 4 – صفر 1419هـ.

5 – الجزء الخامس من نوافذ – 5 – جمادى الأولى 1419هـ.

6 – الجزء السادس من نوافذ – 6 – شعبان 1419هـ.

7 – الجزء السابع من نوافذ – 7 – ذو القعدة 1419هـ.

8 – الجزء الثامن من نوافذ – 8 – صفر 1420هـ.

9 – الجزء التاسع من نوافذ – 9 – جمادى الأولى 1420هـ.

10 – الجزء العاشر من نوافذ – 10 – شعبان 1420هـ.

11 – الجزء الحادي عشر من نوافذ – 11 – ذو القعدة 1420هـ.

12 – الجزء الثاني عشر من نوافذ – 12 – صفر 1421هـ.

13 – الجزء الثالث عشر من نوافذ – 13 – جمادى الآخرة 1421هـ.

14 – الجزء الرابع عشر من نوافذ – 14 – رمضان 1421هـ.

15 – الجزء الخامس عشر من نوافذ – 15 – ذو الحجة 1421هـ.

16 – الجزء السادس عشر من نوافذ – 16 – ربيع الأول 1422هـ.

17 – الجزء السابع عشر من نوافذ – 17 – رجب 1422هـ.

18 – الجزء الثامن عشر من نوافذ – 18 – شوال 1422هـ.

19 – الجزء التاسع عشر من نوافذ – 19 – محرم 1423هـ.

20 – الجزء العشرون من نوافذ – 20 – ربيع الآخر 1423هـ.

21 – الجزء الواحد والعشرون من نوافذ – 21 – رجب 1423هـ.

22 – الجزء الثاني والعشرون من نوافذ – 22 – شوال 1423هـ.

23 – الجزء الثالث والعشرون من نوافذ – 23 – محرم 1424هـ.

24 – الجزء الرابع والعشرون من نوافذ – 24 – ربيع الآخر 1424هـ.

25 – الجزء الخامس والعشرون من نوافذ – 25 – رجب 1424هـ.

26 – الجزء السادس والعشرون من نوافذ – 26 – شوال 1424هـ.

27 – الجزء السابع والعشرون من نوافذ – 27 – محرم 1425هـ.

28 – الجزء الثامن والعشرون من نوافذ – 28 – ربيع الآخر 1425هـ.

29 – الجزء التاسع والعشرون من نوافذ – 29 – رجب 1425هـ.

30 – الجزء الثلاثون من نوافذ – 30 – شوال 1425هـ.

31 – الجزء الواحد والثلاثون من نوافذ – 31 – محرم 1426هـ.

32 – الجزء الثاني والثلاثون من نوافذ – 32 – ربيع الآخر 1426هـ.

33 – الجزء الثالث والثلاثون من نوافذ – 33 – رجب 1426هـ.

34 – الجزء الرابع والثلاثون من نوافذ – 34 – ذو القعدة 1426هـ.

35 – الجزء الخامس والثلاثون من نوافذ – 35 – صفر 1426هـ.

36 – الجزء السادس والثلاثون من نوافذ – 36 – جمادى الأولى 1428هـ.

37 – الجزء السابع والثلاثون من نوافذ – 37 – شعبان – 1428هـ.

38 – الجزء الثامن والثلاثون من نوافذ – 38 – ذو القعدة – 1428هـ.

39 – الجزء التاسع والثلاثون من نوافذ – 39 – صفر – 1428هـ.

40 – الجزء الأربعون من نوافذ – 40 – محرم – 1433هـ.
41 – الجزء الحادي والأربعون من نوافذ – 41 – شوال – 1433هـ.
42 – الجزء الثاني والأربعون من نوافذ – 42 – شعبان – 1433هـ.

- **«الراوي» دورية تعنى بالقصة:**

1 – الجزء الأول من الراوي – 1 – ذو القعدة 1418هـ.
2 – الجزء الثاني من الراوي – 2 – جمادى الأولى 1419هـ.
3 – الجزء الثالث من الراوي – 3 – ذو القعدة 1419هـ.
4 – الجزء الرابع من الراوي – 4 – جمادى الأولى 1420هـ.
5 – الجزء الخامس من الراوي – 5 – صفر 1421هـ
6 – الجزء السادس من الراوي – 6 – رمضان 1421هـ.
7 – الجزء السابع من الراوي – 7 – ربيع الأول 1422هـ.
8 – الجزء الثامن من الراوي – 8 – شوال 1422هـ.
9 – الجزء التاسع من الراوي – 9 – ربيع أول 1422هـ.
10 – الجزء العاشر من الراوي – 10 – شوال 1422هـ.
11 – الجزء الحادي عشر من الراوي – 11 – رجب 1424هـ.
12 – الجزء الثاني عشر من الراوي – 12 – شوال 1424هـ.
13 – الجزء الثالث عشر من الراوي – 13 – ربيع الآخر 1425هـ.
14 – الجزء الرابع عشر من الراوي – 14 – شوال 1425هـ.
15 – الجزء الخامس عشر من الراوي – 15 – رجب 1426هـ.
16 – الجزء السادس عشر من الراوي – 16 – صفر 1427هـ.
17 – الجزء السابع عشر من الراوي – 17 – رجب 1428هـ.
18 – الجزء الثامن عشر من الراوي – 18 – ربيع الأول 1428هـ.
19 – الجزء التاسع عشر من الراوي – 19 – شعبان 1429هـ.
20 – الجزء العشرون من الراوي – 20 – ربيع الأول 1430هـ.
21 – الجزء الحادي والعشرون من الراوي – 21 – رمضان 1430هـ.
22 – الجزء الثاني والعشرون من الراوي – 22 – ربيع الأول 1431هـ.
23 – الجزء الثالث والعشرون من الراوي – 23 – رمضان – 1431هـ.

24 - الجزء الرابع والعشرون من الراوي - 24 - ربيع الأول - 1431هـ.

25 - الجزء الخامس والعشرون من الراوي - 25 - شوال - 1434هـ.

26 - الجزء السادس والعشرون من الراوي - 26 - رجب - 1434هـ.

27 - الجزء السابع والعشرون من الراوي - 27 - شعبان - 1435هـ.

- **«جذور التراث» دورية تعنى بالتراث وقضاياه:**

1 - الجزء الأول من جذور - 1 - ذو القعدة 1419هـ.

2 - الجزء الثاني من جذور - 2 - جمادى الأولى 1420هـ.

3 - الجزء الثالث من جذور - 3 - ذو القعدة 1420هـ.

4 - الجزء الرابع من جذور - 4 - جمادى الآخرة 1421هـ.

5 - الجزء الخامس من جذور - 5 - ذو الحجة 1421هـ.

6 - الجزء السادس من جذور - 6 - رجب 1422هـ.

7 - الجزء السابع من جذور - 7 - شوال 1422هـ.

8 - الجزء الثامن من جذور - 8 - محرم 1423هـ.

9 - الجزء التاسع من جذور - 9 - ربيع أول 1423هـ.

10 - الجزء العاشر من جذور - 10 - رجب 1423هـ.

11 - الجزء الحادي عشر من جذور - 11 - شوال 1423هـ.

12 - الجزء الثاني عشر من جذور - 12 - محرم 1424هـ.

13 - الجزء الثالث عشر من جذور - 13 - ربيع الآخر 1424هـ.

14 - الجزء الرابع عشر من جذور - 14 - رجب 1424هـ.

15 - الجزء الخامس عشر من جذور - 15 - شوال 1424هـ.

16 - الجزء السادس عشر من جذور - 16 - محرم 1425هـ.

17 - الجزء السابع عشر من جذور - 17 - ربيع الآخر 1425هـ.

18 - الجزء الثامن عشر من جذور - 18 - شوال 1425هـ.

19 - الجزء التاسع عشر من جذور - 19 - محرم 1425هـ.

20 - الجزء العشرون من جذور - 20 - ربيع الآخر 1426هـ.

21 - الجزء الحادي والعشرون من جذور - 21 - رجب 1426هـ.

22 - الجزء الثاني والعشرون من جذور - 22 - ذو القعدة 1426هـ.

23 - الجزء الثالث والعشرون من جذور - 23 - صفر 1427هـ.

24 - الجزء الرابع والعشرون من جذور - 24 - جمادى الأولى 1428هـ.

25 - الجزء الخامس والعشرون من جذور - 25 - ذو القعدة 1428هـ.

26 - الجزء السادس والعشرون من جذور - 26 - صفر 1429هـ.

27 - الجزء السابع والعشرون من جذور - 27 - صفر 1430هـ.

28 - الجزء الثامن والعشرون من جذور - 28 - رجب 1430هـ.

29 - الجزء التاسع والعشرون من جذور - 29 - شوال 1430هـ.

30 - الجزء الثلاثون من جذور - 30 - محرم - 1431هـ.

31 - الجزء الحادي والثلاثون من جذور - 31 - جمادى الأولى - 1431هـ.

32 - الجزء الثاني والثلاثون من جذور - 32 - شوال - 1433هـ.

33 - الجزء الثالث والثلاثون من جذور - 33 - محرم - 1434هـ.

34 - الجزء الرابع والثلاثون من جذور - 34 - شعبان - 1434هـ.

35 - الجزء الخامس والثلاثون من جذور - 35 - محرم - 1435هـ.

36 - الجزء السادس والثلاثون من جذور - 36 - ربيع الآخر - 1435هـ.

37 - الجزء السابع والثلاثون من جذور - 37 - شعبان - 1435هـ.

38 - الجزء الثامن والثلاثون من جذور - 38 - ذو الحجة - 1435هـ.

- **«عبقر» دورية تعنى بالشعر:**

1 - الجزء الأول من عبقر - 1 - جمادى الأولى 1419هـ .

2 - الجزء الثاني من عبقر - 2 - ذو القعدة 1419هـ.

3 - الجزء الثالث من عبقر - 3 - جمادى الأولى 1420هـ.

4 - الجزء الرابع من عبقر - 4 - محرم 1428هـ.

5 - الجزء الخامس من عبقر - 5 - رجب 1429هـ.

6 - الجزء السادس من عبقر - 6 - محرم 1430هـ.

7 - الجزء السابع من عبقر - 7 - رجب 1430هـ.

8 - الجزء الثامن من عبقر - 8 - ربيع الأول 1431هـ.

9 - الجزء التاسع من عبقر - 9 - رمضان 1431هـ.

10 - الجزء العاشر من عبقر - 10 - ربيع الأول 1431هـ.

11 - الجزء الحادي عشر من عبقر - 11 - شوال 1433هـ.
12 - الجزء الثاني عشر من عبقر - 12 - شعبان 1434هـ.
13 - الجزء الثالث عشر من عبقر - 13 - صفر 1435هـ.
14 - الجزء الرابع عشر من عبقر - 14 - شعبان 1435هـ.